Suflet Oltenesc
REVISTĂ DE ETNOLOGIE
FONDATĂ ÎN 1927
ŞI ANTROPOLOGIE CULTURALĂ
SERIE NOUĂ - NR. 6 - 2001

Întrebări pentru un tânăr etnolog

Nicolae Panea

În ce măsură putem fi siguri că ceea ce se întâmplă în jurul nostru poate fi descris? În ce măsură putem fi siguri că ceea ce descriem nu este pură ficţiune? În ce măsură *a descrie* se poate detaşa de *a stăpâni*? O antropologie nu este o lume, ci o scriitură, iar orice discurs este un act de putere; ceea ce face, implicit, ca nici o antropologie să nu fie neutră. A descrie lumea înseamnă a face lumea, deci, orice antropologie este o politică dublă: odată cu textul te construieşti pe tine însuţi, dar, în acelaşi timp, excluzi ceva, pe cineva, şi construieşti o lume. Nu întâmplător orice poiesis este o continuă construire a sinelui prin excluderea celuilalt.

În 1984, la Santa Fe, New Mexico, zece universitari americani celebri, opt antropologi, un istoric şi un critic literar, au organizat o serie de seminarii despre construirea textului etnografic[1]. Concluzia lor, editată sub titlul *Writing Culture*, manifest ce a influenţat teoretic studiile culturalismului american, sugera că orice etnografie, orice cercetare de teren conduce la redactarea unui text şi, implicit, este o scriitură şi că, în consecinţă, trebuie să se subordoneze legilor organice ale scriiturii. De asemenea, nici un tip de scriitură nu poate reprezenta obiectiv, oricât şi cu oricâtă strictеţe şi-ar propune, altă cultură. Imaginea celuilalt este bruiată de cea a celui care descrie, căci scriitura este o mediere între propriul univers instituţional şi cotidian, pe de o parte, şi cel pe care vrei să-l descrii. Mai mult chiar, o scriitură este reflexul contextului nu doar instituţional, ci şi politic al celui care descrie. Cu alte cuvinte, orice adevăr etnografic este unul parţial şi incomplet, în care se regăsesc urme ale lumii reflectate, dar şi ale mentalului celui care reflectă lumea într-un cumul de determinisme, care pot fi înlănţuite, conform opiniei lui James Clifford, în felul următor:

1. *Presiunea contextului*. Orice antropologie reflectă medii sociale semnificative.
2. *Presiunea retoricii*. Orice antropologie se scrie în interiorul şi împotriva tradiţiilor, disciplinelor şi lectorilor specifici.
3. *Presiunea instituţională*. Orice antropologie se scrie în interiorul şi împotriva unei arii curriculare specifice (câmp epistemic, bibliografii, tradiţie a ştiinţei specifice).
4. *Presiunea genului teoretic*. Orice antropologie, deşi scriitură, se deosebeşte atât de roman, cât şi de literatura de călătorie.
5. *Presiunea politicului*. Orice antropologie constată că autoritatea de reprezentare a realităţii culturale este distribuită în mod inegal şi, uneori, contestată.
6. *Presiunea istoriei*. Orice antropologie se scrie în cadrul unor limite şi convenţii care sunt în mişcare (Clifford 1997: 28-9)

În aceste condiţii, orice antropologie, ce este înţeleasă ca a face lumea, nu înseamnă, mai curând, a inventa lumea, deci, a ficţiona, iar raportul definitoriu în antropologie *a face lumea/a înţelege lumea* nu este mai curând o iluzie? Orice antropolog este, aşa cum îl numeşte Vincent Crapanzano(Crapanzano 1997: 87-110), un trickster, care, ca Hermes, promite să nu mintă, fără să rostească totuşi întregul adevăr.

Toate aceste întrebări ne demonstrează că antropologul se mai luptă cu propriul său domeniu ştiinţific, dar şi cu propria-i conştiinţă, o luptă homerică. Această carte este o încercare de a răspunde întrebărilor chinuitoare, dar şi de a nu cădea pradă unui pesimism paralizant, precum cel propagat de retorica postmodernă.

Lumea se schimbă în jurul nostru cu o viteză mult prea mare pentru puterea noastră de receptare. Retorica generaţiei '60 în etnologia românească era o retorică a modernităţii, deci, a deschiderii, care, paradoxal, era construită pentru o lume închisă. Grupul etnologilor era o lume închisă, comunismul era o lume închisă, satul românesc reflectat era o lume închisă, încă, arhivele etnografice erau o lume închisă, accesul la memoria oamenilor era închis, timpul istoric era perceput ca închis, şi, deci şi posibilităţile de a-ţi imagina viitorul (al tău şi al ştiinţei) erau reduse. Deschiderea acestor lumi a însemnat pentru generaţia anilor '80 o criză de conştiinţă, care s-ar traduce prin punerea între paranteze a capacităţii discursului etnologic de a reflecta lumea. Postmodernismul, cu această retorică a incertului şi a arbitrariului, adânceşte criza, căci, dacă în literatură el ar putea fi un răspuns la întrebările sfârşitului de mileniu, în antropologie el ni se pare devastator.

În faţa unor astfel de provocări, noi propunem o extensie de câmp a antropologiei, extinderea cadrului epistemic identitar. Pentru noi, antropologia epocii postmoderne este antropologia urbanului, un alt fel de a construi realul, modul nostru de a lupta împotriva pesi-mismului gnoseologic.

Antropologia urbanului este aproape inexistentă în spaţiul cultural românesc. Antropologia culturală însăşi nu se poate lăuda cu o istorie foarte clară la noi. Instituţii formative în acest domeniu nu există, tratatele universitare sunt, mai curând, excepţii. Cu toate acestea, numele ştiinţei este din ce în ce mai prezent, creând o situaţie paradoxală, a unei antropologii fără antropologi. Antropologul român este o paşnică struţocămilă; are cap de etnolog, suflet de folclorist, picioare de etnograf şi mâini de dantelăreasă. Ultimul deceniu l-a găsit gata pregătit să preia crizele, complexele, umilinţele, dar şi succesele fiecărei ştiinţe care-i alcătuieşte uimitoarea lui nouă înfăţişare: folcloristica, etnografia, etnologia, după binecunoscuta logică straussiană a etapelor integratoare pe care le-ar reprezenta acestea faţă de totul ştiinţei care este antropologia. El ar putea fi cheia unei dorite racordări a discursului etnologic naţional la cel european, ştergând amintirea politizărilor succesive ale folcloristicii româneşti şi, implicit, a neîncrederii, chiar a catalogărilor peiorative ale elitelor intelectuale autohtone în proiectele acestei ştiinţe.

A scrie în acest context o antropologie a urbanului ni se pare a fi mai curând un proces de conştiinţă, un program al unei generaţii, avem inconştienţa să spunem, a primei generaţii, după mult timp, care poate să-şi imagineze proiectele ştiinţei, domeniul acesteia, fără constrângerile malformatoare ale extraştiinţificului şi fără mitizări.

Orice antropologie a secolului al XX-lea este o mitodologie, dacă acceptăm ideea că o ştiinţă atât de acaparantă epistemic îşi mitizează propriile metode din dorinţa evidentă de legitimare a tendinţelor sale globalizante. Secolul trecut ne oferă două exemple pertinente: marxismul şi structuralismul. Savanţii estului pot, însă, nuanţa sensul termenului mitodologie, conotându-l trans-ideo-

Din arhiva Centrului Creaţiei Populare Dolj

logic, căci atât marxismul cât şi structuralismul pot fi considerate în contextul societăţilor comuniste de două ori mitodologie. Marxismul a avut o traiectorie ciudată, pe care ei au observat-o, au trăit-o, au alimentat-o. Din filosofie s-a transformat în mitologie savantă de cabinet, apoi, a devenit ideologie ca, în cele din urmă, să se dilueze într-un soi de mitologie populară, de uriaş text apocrif în care dialectica era ruptă de consistenţa ei hegeliană şi folosită ca metodă de interpretare şi legitimare bună la toate, de la explicarea lumii până la evoluţia sportului naţional, ajungând, în final, din ideologie cultură. În confruntarea cu marxismul, etnologul român al generaţiei '60 se vede pus într-o situaţie delicată, să utilizeze o metodă în care nu crede, făcând jocul puterii, căci ştiinţa sa are putere legitimantă, sau să se automarginalizeze. Opţiunea lui este una de compromis: scutul metodei sau mitodologia. Acest scut este structuralismul.

Structuralismul, păstrând proporţiile, a fost mitizat dintr-o cu totul altă cauză, nu atât a eficienţei metodologice, căci formalizarea excesivă nu poate fi eficientă, cu atât mai mult cu cât eludează realitatea, nici a aderenţei (forţate sau libere, este mai puţin important aici) la mase, ci pentru că a satisfăcut orgoliul elitei intelectuale europene a mijlocului de secol, elită ce se confrunta cu un complex de crize: politică; nazismul, cogntivă; limitele unei filosofii a cunoaşterii, instituţională; declinul unei, mitizate, la rândul ei, tradiţii universitare franceze. O intelectualitate europeană îşi regăsea sensul şi prestigiul, încrederea în sine, prin conştientizarea eficienţei, coerenţei descrierii lumii, pe care o realiza prin noua metodă structurală.

Etnologul român află în structuralism nu atât o metodă de descriere a lumii, cu toate că unele încercări sunt meritorii, ci, mai curând, posibilitatea de a evita politizarea suplimentară a ştiinţei, colaborarea. Generalizarea şi formalizarea propuse de metoda structurală i-au oferit şansa de a se racorda la un discurs european şi, în acelaşi timp, de a trata o realitate socială fără a face compromisuri morale, pe care, cu siguranţă, empirismul le-ar fi determinat. Un aspect al problemei îl constituie evitarea, aproape cu program, a celeilalte direcţii fecunde a etnologiei europene, şcoala de la Manchester, opera lui Gluckman şi a contestatarului lui Strauss, Leach, care sunt, practic, netraduşi în română şi, cu mici excepţii, neutilizaţi în discursul sau în teoriile etnologilor români ai generaţiei '60. De aceea, considerăm că structuralismul a însemnat pentru etnologia românească, mai curând, o mitodologie decât o metodă de cercetare.

Este cazul să precizăm că termenul de *mitodologie* pe care îl folosim îi aparţine lui Gilbert Durand, fiind chiar titlul uneia dintre ultimele sale publicaţii (Durand 1996) şi că filosoful francez l-a conceput pentru a reuni într-o sintagmă sintetizatoare şi atrăgătoare metoda şi funcţiile mitului. De asemenea, este cazul să precizăm că sensurile pe care noi le conferim termenului sunt cu totul altele şi că ele ţin, mai curând, de o fericită compunere nominală, de o expresivitate directă, primară a conotaţiei acestei compuneri lexicale, formată din mit şi metodologie.

Într-o altă ordine de idei, ne permitem să folosim acest termen, mitodologia, pentru că ar putea fi relaţionat cu stadiul oricărei ştiinţe aflate la răspântie, care încearcă să găsească răspunsul la întrebările cruciale în metodă sau care transferă asupra metodei toate tensiunile de conţinut, aşa cum a făcut-o etnologia românească. În contextul acesta, mitodologia este o artificialitate. Cultivarea ei conduce spre formalism şi blocajul proiectelor ştiinţifice. Opţiunea pentru structuralism constituie o dovadă. Evitarea unei astfel de situaţii se poate realiza prin luciditate şi responsabilitate, prin obstrucţionarea tendinţelor, inerente, de transferare a problemelor ridicate de obiectul de studiu al unei ştiinţe în câmpul metodei.

Etnologia românească a sfârşitului de secol se confruntă cu probleme ale obiectului. Nu metoda trebuie pusă în discuţie ci contemporaneitatea ca atare, cu aspectele ei cele mai agresive sau cele mai deranjante. Problema nu este a metodei, ci a capacităţii noastre de a izola unităţi observabile, metrizabile prin metodele noastre de investigare, a capacităţii noastre de a gândi sau regândi referenţialul propriei ştiinţe. Este adevărat că o astfel de încercare evidenţiază o dilemă identitar epistemică a etnologului român la început de mileniu. Etnologia clasică românească nu şi-a consumat proiectele şi aceasta poate însemna un handicap în cazul unei extensii de câmp, căci ea nu poate asigura resursele teoretice şi metodice pentru un astfel de proiect. Militäm de câţiva ani pentru coagularea unei etnologii a urbanului ca o formă de strategie ştiinţifică în confruntarea cu contemporaneitatea dinamică, dar trebuie să recunoaştem că nu ne-am gândit niciodată la întreprinderea noastră ca la un tratat ci, mai curând, ca la o asumare a responsabilităţii ştiinţifice în faţa provocărilor actualităţii. Gândirea mai profundă a acestui domeniu ne-a conştientizat un fenomen ce ţine de ontologia oricărui câmp epistemic, dar, în mod deosebit, de cea a ştiinţelor sociale.

Etnologia face parte din acele ştiinţe aşa-zis cumulative, dar istoria ei ne demonstrează că acumulările nu s-au efectuat linear, ci, mai curând, că dinamica acestei ştiinţe este dată de dinamica schimbării centrelor de interes. Or, cu ceea ce se confruntă în prezent etnologia românească este tocmai o schimbare a centrului de interes care impune o schimbare de problematizare văzută drept o schimbare a obiectivelor empirice şi intelectuale. Astfel de schimbări sunt urmate de strategii de regrupare din partea savanţilor. Ele sunt reflexii cumulative, focalizante ale strategiilor individuale ale actorilor sociali, dar şi reflexe ale concepţiei pe care o are fiecare despre responsabilitatea faţă de ştiinţă. Există savanţi care se consideră responsabili faţă de trecutul ştiinţei pe care-l mitizează prin manierism tematic şi metodologic. Există, însă, şi savanţi, spun savanţi şi mă gândesc, în special, la etnologi, care gândesc responsabilitatea ştiinţifică în raport de provocările contemporaneităţii. Şi, atunci, dacă etnologia (antropologia) este ştiinţa ce studiază alteritatea, ce poate fi mai relevant: un *celălalt* viu în multitudinea succesiunilor sau un *acelaşi* în cumularea repetabilităţilor?

Oraşul este o realitate socială ce nu poate fi ignorată, mai mult de două treimi din populaţia globului trăieşte în aglomeraţii urbane. Populaţia urbană românească reprezintă jumătate din populaţia ţării.(*continuare în pagina 2*)

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

Întrebări pentru un tânăr etnolog

(*urmare din pagina 1*)

Istoria specifică a oraşului românesc, dislocările demografice produse de comunism, migrările succesive de la sat la oraş ne demonstrează că oraşul românesc este un obiect etnologic nu doar sociologic. Ne permitem să-l ignorăm?

Antropologia este un text, o mediere între obiectul de studiu şi "mâna care scrie" (I. Mavrodin). Antropologia este manifestarea puterii, puterea celui care descrie faţă de cel descris, faţă de cel care citeşte. Antropologia este o manipulare. Nimeni nu ne poate convinge că lumea descrisă de textul antropologic nu este deformată de puterea ficţională a autorului, care se confruntă cu o realitate în exces. Socialul total al lui Mauss este o pură ficţiune, o iluzie. În spatele instituţiilor culturale şi sociale sunt oameni. Aceştia se confruntă azi cu un exces evenimenţial, spaţial şi identitar, care face aproape imposibilă descrierea corectă a realităţii globale, totale cu mijloace empirice. Ceea ce poate fi descris sunt relaţiile dintre indivizi, segmente ale socialului în dinamica lui. Individul trăieşte simultan în două tipuri de societăţi. Există o societate superficială, o societate de suprafaţă, observabilă, şi una de adâncime. Societatea de suprafaţă ne apare ca un flux neîncetat şi infinit de relaţii, de conexiuni interumane, dirijate de un sistem de norme, reflexe culturale, stereotipuri, pe care l-am numit cod social oficial. Acesta sintetizează fondul arhetipal, semnificaţiile structurilor societăţii profunde într-o lectură modernă, actualizată prin intermediul unor instituţii istorice precum, şcoala, armata, biserica, spitalul, mass-media, industria de divertisment, având tendinţa permanentă de echilibrare a derapajelor entropice ale socialului prin centrarea marginalului. Codul social oficial devine o forţă coagulantă a unor câmpuri reticulare ce conferă consistenţă şi sens relaţiilor ce se stabilesc între indivizii unei comunităţi şi care sunt întotdeauna relaţii de putere, de manipulare, prin intermediul cărora fiecare individ încearcă să-şi protejeze şi să-şi lărgească marja lui de libertate, pusă mereu în pericol de constrângerile socialului.

Acest proces configurează un proces clientelar, ca fond al oricărei activităţi configuraţionale reticulare. Comportamentul clientelar nu este tipic doar societăţilor fără stat, fără istorie sau celor tradiţionale, ci el se poate identifica şi la nivelul unor societăţi extrem de dezvoltate, în care democraţia funcţionează şi constituie o alternativă zdrobitoare. Cu toate acestea, clientelismul găseşte puterea de a se manifesta în forme noi dintre cele mai diverse, dovedind, deci, o forţă paradigmatică. Configurarea acestor relaţii, capacitatea lor de a crea patternuri conduc la evidenţierea unor particularităţi sociale, chiar naţionale, căci prin intermediul lor se poate inciza paradigmatic socialul, identificând *genuri de viaţă* (A. Varagnac). În acest sens, considerăm că toată disponibilitatea reticulară a societăţii româneşti urbane este alimentată de un fond clientelar arhetipal, modelat de două instituţii esenţiale ale românilor, tipul specific de familie şi năşia. Ele structurează un comportament urban replicat. Replicarea se subordonează unui proces complicat de compensaţii şi reglări mentalitare, ce pune în acţiune forţe contradictorii. Pe de o parte, există tendinţa secularizării structurilor societăţii profunde, decosmicizării codului arhetipal, iar, pe de altă parte o dublă tendinţă compensatorie, a legitimării şi a adaptării, pe care le identificăm la nivelul codului social oficial. Formele concrete de manifestare ne demonstrează nu doar că prezentul poate fi explicat prin trecut, ci şi trecutul poate fi o lectură a prezentului.

Oraşul este o realitate spaţială a cărei identitate se construieşte permanent, cu alte cuvinte un paradox, căci el se sustrage generalizării, modelului global, dar alimentează efortul unor abordări punctuale, secvenţiale, care, uneori au calităţile unor modele. Să nu uităm că poate cea mai importantă critică adusă Şcolii de la Chicago s-a referit tocmai la tendinţa de universalizare a modelului urban Chicago. În schimb, realităţi sociale punctuale, cum ar fi vagabondajul sau etnicitatea, au devenit modele de anchetă socială, putând fi translatate oriunde, păstrând proporţiile şi fiind atenţi la determinările contextuale. Ţinând cont de evoluţia specifică a oraşului românesc, modelele relaţionale rurale, de tip clientelar, sunt replicate în mediul urban, dar secularizate. Sensurile identitare esenţiale, acelea ale integrării cosmice, sunt obturate în noul context iar toate strategiile de adaptare, personale sau de grup, creează un nou tip de identitate, cea urbană. Disimularea vechiului model în noile practici ne-a convins că existenţa urbană românească este o infinitate de înscenări ale trecutului, un fel de happening social în cadrul căruia relaţia dintre lume şi cel care şi-o reprezintă sau cel care participă la transformarea ei, între gest şi act, între spectacolul vieţii şi spectator se modelează conform acelui arhetip clientelar, cu alte cuvinte, vieţuirea în oraş poate fi definită ca o succesiune de amintiri despre prezent.

Notă:

1. Talal Asad, departamentul de antropologie de la John Hopkins University, James Clifford, istoric la California University, Vincent Crapanzano, antropolog la City University, New York, Michael Fisher, antropolog, Massachussets Institute of Technology, George Marcus, antropolog, Rice Universiry, Mary Louise Pratt, critic literar, Stanford University, Paul Rabinow, antropolog, California University, Renato Rosaldo, antropolog, Stanford University şi Stephen Tyler, antropolog, Rice University.

Bibliografie:

James Clifford 1997. *Introduzione: verità Parziali* în *Writing Culture*, trad. italiană, *Scrivere la Cultura*, Roma, Meltemi.

Vincent Crapanzano *1997. Il dilemma di Ermes: l'occultamento della sovversione nella descrizione etnogafica*, in *Writing Culture*, trad. italiană *Scrivere la Cultura*, Roma, Meltemi.

Gilbert Durand 1996. *Introduction à la mithodologie, mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.

Anonimitatea folclorică a manuscriselor româneşti medievale?

Laura Jiga

În urma demersurilor spre flexibilizarea opiniilor care delimitau tranşant cultura populară de cultura, considerată ne-populară, istoricul Roger Chartier a constatat că "Sunt numeroase exemplele de utilizări (s.n.) "populare" ale unor obiecte, idei, coduri care n-au fost nicidecum socotite ca atare, după cum tot numeroase sunt formele şi materialele unei culturi **colective** (s.n.) de care elitele nu se despart decât foarte greu"(Chartier 1997:18).

În cele ce urmează, vom încerca o apropiere între creaţia de tip folcloric şi cea specifică tradiţiei manuscrise a cărţilor laice. Dincolo de nivelele tematice şi structurale, punctele de legătură se manifestă în ceea ce priveşte mecanismele de creaţie şi transmitere a celor două forme de expresie literară. Ar fi foarte interesant de urmărit aplicabilitatea conceptelor teoretice de definire a creaţiei folclorice asupra producerii şi transmiterii manuscriselor, dar spaţiul nu ne permite o asemenea abordare largă. Ne vom limita la conceptul "anonimităţii", caracteristică a mecanismelor de creaţie şi transmitere, împărtăşită deopotrivă de creaţia folclorică şi de cea manuscrisă. Desigur, abordarea "anonimităţii" în acest cadru, necesită nuanţarea conceptului, altă operaţie pe care nu ne putem permite să o realizăm aici.

Specificăm faptul că ne vom referi la tradiţia manuscrisă a cărţilor populare, forme literare cu circulaţie în mediile săteşti româneşti, începând îndeosebi în secolul 17 şi continuând până la începutul secolului 20. Pentru înţelegerea fenomenului de interferenţă în literaturile scrise şi orale, ne este util conceptul de "cultură comună" dezvoltat, pentru cultura românească a perioadei amintite, de către Alexandru Duţu (Duţu 1985; 1986:87-111). Cultura comună defineşte forme prin care registre ale culturilor aulice şi ţărăneşti au intrat în contact, s-au manifestat împreună. Aceasta presupune un cadru de "convieţuire" a categoriilor social-culturale prin care se asigură coeziunea socială a societăţii în totalitatea ei.

Începând cu secolul 17, cultura română şi-a dezvoltat progresiv activitatea tipografică, în centre consacrate. Ele nu au fost, însă, extrem de numeroase şi nu au avut, până la sfârşitul secolului 18, un "catalog de publicaţii" foarte diversificat. Multă vreme s-au tipărit îndeosebi cărţi religioase, din iniţiative pornite de la nivele culturale superioare care, de asemenea, aveau putere decisivă asupra a ceea ce trebuie sau este necesar a fi tipărit şi ce nu. În asemenea condiţii, practica copierii şi transmiterii manuscrise s-a perpetuat într-o existenţă paralelă celei a tipăriturilor. Alături de manuscrise religioase, se înmulţesc manuscrisele laice, indiciu al unei cereri crescânde de carte, în tot mai mare parte dinspre medii orale săteşti. Credem că, alături de aceste două explicaţii, se adaugă o a treia, centrată asupra statutului manuscriselor. O definire interesantă a culturilor tradiţionale i-a aparţinut lui Alexandru Duţu, ca fiind "dominate de transmisia orală şi (s.n.) de conservare a textelor importante în manuscris"(Duţu 1985:227). Forme intermediare între comunicarea orală şi comunicarea prin tipar, prin anumite trăsături specifice, manuscrisele intră sub incidenţa oralităţii(sunt şi "carte", sunt şi "folclor").

Uneori sistematic, alteori intuitiv, B.P.Haşdeu a surprins probleme, fapte, a emis idei pe care cercetători de mai târziu aveau să le redescopere. O parte le vom redescoperi, la rândul nostru, şi vom încerca să le aprofundăm. "Literatura poporană cea nescrisă, cântece, basme etc., se poate scrie, şi totuşi, fie chiar tipărită, ea nu încetează de a fi nescrisă; căci se naşte şi trăieşte într-un mod nescris. Scrisul o copiază, dar copia nu este originalul cel viu, originalul ce continuă a se mişca şi a se schimba"(Haşdeu:XVII). Transcrierea nu face decât să *îngheţe* (în terminologia folcloristului ,****) un moment al procesului de creaţie şi transmitere folclorică. La fel, nici "literatura poporană cea scrisă, chiar când o învaţă cineva pe dinafară, nu încetează de a fi scrisă, căci se naşte şi trăeşte într-un mod scris".(Haşdeu:XVII). Prin urmare, fixarea scrisă, în cazul cărţilor populare, sau ireversibilitatea orală, în cazul folclorului, nu reprezintă diferenţe de fond prin ele însele, ci prin consecinţele pe care le au asupra modurilor proprii de manifestare şi difuzare.

Întrucât ceea ce numim anonimitate a manuscriselor este, după părerea noastră, consecinţă imediată a atitudinii faţă de textul scris, implicit a statutului manuscriselor într-o societate încă profund ataşată exprimării orale, formalizate sau nu, vom începe discuţia de aici.

Ce sunt manuscrisele? Traduceri, copii, opere originale.

Cel de-al treilea caz este singurul care se apropie de ceea ce numim, astăzi, creaţie de autor, în sensul unităţii de relaţie scriitor - text produs. Începând mai ales cu secolul 18, putem bănui că relaţia care presupune paternitate asupra operei era conştientizată individual în cazul elitelor culturale româneşti încadrate tipologic mentalităţii cărturăreşti europene. "Istoria hieroglifică", spre exemplu, a aparţinut şi va fi mereu asociată numelui lui Dimitrie Cantemir. Conştiinţa auctorială poate fi depistată doar la indivizi ai straturilor rarefiate (şi subţiri cantitativ) ale înălţimilor savante.

Au rămas traducerile şi copiile, materiale care alcătuiesc marele corpus al manuscriselor româneşti din perioada secolelor 16-19, şi pe care le considerăm afectate de plasarea sub incidenţa anonimatului.

Totuşi, mare parte din ele sunt semnate, situaţie care aduce avantajul conservării scripturale a numelui. Uitându-ne pe prima pagină a manuscrisului aflăm cine l-a tradus sau copiat. În cazul acesta, de ce continuăm să le socotim anonime? Sistemul de consemnare a numelui diferă într-atâta de cel modern, încât nu ne trimite la o individualitate precis conturată. Notarea prenumelui, a funcţiei sociale, uneori a descendenţei şi a locului de proveniență (sau a locului în care s-a desfăşurat procesul de alcătuire a manuscrisului), ne oferă date colaterale, sugestive în ceea ce priveşte larga aplicabilitate a sistemului nominativ (similar mai poate fi întâlnit astăzi în contextul genuin rural, unde funcţionează paralel cu cel oficial) sau ataşamentul scriitorului faţă de mediile tradiţionale, categoriile sociale din care proveneau traducătorii şi copiatorii, posibile arii geografice cu activitate manuscrisă etc. Nu ne spune, repetăm, nimic despre Popa Ioan Românul din Sâmpetru, traducător şi alcătuitor al Codexului Neagoeanus, de exemplu. Precum în cazul anonimatului creaţiilor folclorice, ne aflăm, din nou, în faţa unei probleme de perspectivă. Anonimatul devine o chestiune de distanţă. **Noi** nu ştim cine era Popa Ioan din Sâmpetru. Pentru contemporanii săi, pe o arie geografică suficient de clar conturată încât numele localităţii să nu producă ambiguităţi (care Sâmpetru? Cel din Haţeg, cel din Braşov?, se întreabă studiile istorice, lingvistice şi grafologice), el nu era anonim.

Un alt aspect al anonimatului se referă la motivaţia demersului de consemnare a numelui pe fila manuscrisă. Avea traducătorul sau copiatorul conştiinţă auctorială? Un răspuns afirmativ ar ridica întreaga problematică a dreptului şi conştiinţei de autor asupra unui text definitiv şi finit. Or, textele manuscrise ale cărţilor populare nu erau nicidecum aşa. Variabilele prezente în copii diferite ale aceluiaşi text nu au statut de epifenomene, implicit manifestate ca urmare a dinamicii lingvistice, copierilor sau traducerilor după originale diferite etc. Ele fac parte din însuşi sistemul de copiere şi sunt rezultatul unor procese intenţionale, asumate, deopotrivă de copiator şi de alcătuitorul manuscrisului copiat. Îndemnurile adresate cititorilor de a corecta cele scrise nu sunt doar o formă de politicoasă modestie şi nu privesc corecţii mentale, ci intervenţii cât mai concrete, operate în substanţa manuscrisului: "Unde-i smintit, tocmiţi", scria la 1682 Pătru din Tinăud, şi, ca el, mulţi alţii (Dudaş 1986:153). Regăsim caracterul variabilităţii specific creaţiei folclorice; drept rezultat al modalităţilor specifice de traducere şi/ sau copiere a manuscrisului se realiza, de fiecare dată, o nouă versiune a acestuia. În aceste condiţii, notarea numelui nu reprezintă marcă de posesiune şi nu acesta era scopul semnăturii. Pe manuscrisul său, Luca Muncăceanul nota, în 1726: "...şi mă rog cetitori pre dânsa cetind pre noi pomeniţi"(Dudaş 1986:153). Credem că "pomenirea" la care făcea referire scriitorul nu este o exprimare a orgoliului creator şi a dorinţei de "celebritate" peste ani, ci se încadrează unui registru religios. Scrierea unui manuscris era o operaţie anevoioasă şi lungă, care presupunea eforturi din partea copiatorului, cu atât mai mult a traducătorului. Uneori era plătit pentru truda depusă, alteori răsplata aşteptată căpăta valoare transcedentală. A fi pomenit, a fi trecut pe lista pomelnicelor în lumea noastră, pe lista celor aleşi în lumea cealaltă, al căror nume va fi strigat pentru viaţă veşnică. Această perspectivă oferă actului scrierii statutul săvârşirii unui gest cu valenţe sacre, dus la bun sfârşit "cu mila lui Dumnezeu" (formulă frecvent folosită de scriitorii de manuscrise, religioase sau nu), conotaţie, credem, strâns legată de statutul cărţii şi al scrisului în cadrele unei religii revelate scriptural.

Textul este autonom în raport cu producătorul său. Această atitudine "neglijentă" faţă de paternitatea asupra textului scris îi caracterizează în egală măsură pe destinatari, prea puţin interesaţi de "autorul" versiunii originale, şi pare să fie o caracteristică a mentalităţii unei culturi încă nedistanţate de tradiţionalul oral. Textul nu se află în relaţie indisociabilă cu un autor, iar "scrierea" nu exprimă o viziune personală.

Bibliografie

Roger Chartier 1997. *Lecturi şi cititori în Franţa Vechiului Regim* (trad. română), Bucureşti, Ed. Meridiane.

Problema constituie tema unui studiu aflat în manuscris

Alexandru Duţu 1985. *Călătorii, imagini, constante*, Bucureşti, Ed. Eminescu. Idem 1986. *Întoarcerea lui Martin Guerre*, în "Dimensiunea umană a istoriei", Bucureşti, Ed. Meridiane.

Ibidem.

B.P.Haşdeu, *Cărţile poporane....*

Ibidem

Florian Dudaş 1986. *Manuscrise româneşti medievale din Crişana*, Timişoara, Ed. Facla.

Ibidem

Eroul cu o mie de fețe

Sabina Ispas

The Hero with a Thousands Faces (J. Campbell, N.Y. 1956) este prototipul oricărui personaj central al narațiunii în proză sau versificate, spuse sau cântate, fie aceasta mit, basm fantastic, legendă, epos eroic, baladă etc. Fiecare categorie își bazează identitatea, neapărat și pe statutul eroului – cine este, de unde vine, cine îi sunt strămoșii și părinții, încotro se îndreaptă, cu cine se confruntă, cum sfârșește. Eroul mitului, când este civilizator, revelează cunoașterea sacră, este inițiator. Eroul civilizator al legendei este descoperitor. Eroul basmului, civilizator, este un inițiat despre care ni se povestește. Eroul poveștii cântate acoperă toate aceste secvențe existențiale și posedă totodată, calitatea de a fi reprezentant al vieții domestice, cu tragedii cotidiene și complexe de tot felul.

Legenda eroică și epica eroică constituie istorii ale societății și culturii care se dezvoltă dependent de cultul eroului (de Vries 1963).Spre deosebire de eroul divin, zeu sau semizeu, eroul tradițional uman are acțiune trecătoare asupra istoriei oamenilor. Un anumit "model conceptual" al epicii versificate cântate, același din Orient până în Occident, funcționează referitor la geneza, funcția, poziția creatorilor și colportorilor, *calitățile eroilor epicii și acțiunilor lor.* Având o legătură intrinsecă cu istoria, acest model se manifestă diferențiat în diferite culturi și în ideale, devenind, în timp, emblematic. Diverse subiecte asociate numelui unuia și aceluiași erou pot avea origini foarte diferite și pot aparține unor epoci diverse. Este caracteristic eroilor eposului calitatea de a fi "cavaleri", luptători, purtători de armă. Nu numai grecii aveau respect pentru o categorie de oameni care trăiau pentru onoare. Cavalerul epicii franceze medievale este, în toate privințele, un *jarl*, tătarul *batyr*, uzbekul *pavlan*, românul *viteaz*.

Cronicarul bizantin Mihail Ducas, când vorbește despre evenimentele petrecute în sud-estul Europei, între 1396 și 1402, amintește uzanța ca tinerii cavaleri captivi să cânte la ospețele sultanului Baiazid Fulgerul cântece vitejești în limbile neamului lor și amintește printre aceștia, alături de slavi, maghiari, germani, și pe valahi. Un document datat 1 septembrie 1399, la Marienburg, vorbește despre "Ein Walaschichen Spielman". *Letopisețul moldovenesc* consemnează faptul că principele Moldovei, Ștefan cel Marea, în ziua de Sf. Nicolae 1497 a făcut, la reședința sa de țară de la Hârlău, "mare ospăț cu boierii și vitejii săi, la care lăutarii i-au cântat cântece *voinicești...*". La 1574, cronicarul polonez Matej Strijkowsky, trecând prin Țările Române, în drum spre Constantinopol, este uimit de existența în aceste țări a unui "glorios și antic obicei de a cânta în toate adunările în acompaniament de viori, alături de cobze, cântece care vorbesc despre fapte de arme ale principilor și *vitejilor"*(Pop 1998).

În atenția noastră stă acum acel cântec popular care dezvoltă o tematică cu conținut vitejesc, voinicesc, dominantă fiind ideea luptei, a confruntării, a măsurării forței fizice și morale a eroilor. Pentru interpretarea unor cântece narative de acest tip era necesar un cadru adecvat de desfășurare, spațial și temporal, o tehnică de creație specifică, un auditoriu avizat. Puterea evocatoare a cuvântului, însoțit de linia melodică, crea adevărate tipuri conceptuale de eroi, ale căror acțiuni erau prezentate cu rigoarea detaliului semnificativ, pentru care fiecare aspect al costumului, armelor, harnașamentului calului, chiar al armăsarului care îl slujea, erau esențiale. Calul devine adesea un *personaj*,așa cum se întâmplă cu cel al vitejilor români Iovan Iorgovan și Toma Alimoș sau cu Sarat al cunoscutului Marcu Kraljevič. **Tema calului aliat al eroului** se leagă în eposul popular de tema căutării soției, a obținerii acesteia prin luptă cu monștrii, cu familia sau chiar cu viitoarea soție, la început prezentată sub forma unei feminități agresive, purtătoare de arme, care trebuie supusă, domesticită(Wagner, Zumthor, Le Goff, V.I. Propp). După creștinare, fondatorii de dinastii se vor lupta cu ființele demonice, eroii epici devenind adevărați "cavaleri creștini" care supun forțele întunecate, asemeni sfinților militari. Acești eroi ieșeau în întâmpinarea puterii întunecate, o căutau, o provocau la luptă și, cu prețul vieții, căutau să o ucidă. Eliminarea răului, a forței destructive, a monstrului – zmeu, balaur – erau acte legate de personalitatea eroului din eposul eroic. El nu cunoștea frica, își depășea condiția umană, devenea emblema eliberatorului, a împărțitorului de dreptate, a cavalerului fără pată. Dintr-o asemenea categorie fac parte eroii luptători cu balaurii sau cu alți monștri. În eposul eroic românesc sunt prezente mai multe tipuri de cântec epic eroic al căror eroi se luptă cu balaurul, cu șarpele uriaș sau altă forță neumană. Dar nu totdeauna acești eroi cavaleri sunt considerați ca fiind eroi "drepți". Uneori lupta lor, sfârșind tragic aduce nu eliberare, ci prejudicii celor din preajmă. Un astfel de erou este Iovan Iorgovan care, în confruntarea om-animal monstruos, este și învingător și învins. Erou-cavaler, echipat pentru vânătoare, cu un cal pe măsură, câini hăitași și arme potrivite, pleacă într-o zi nefastă – "Joi de dimineață", la apa Cernei, acolo unde "mulți voinici s-au dus" și nu s-au mai întors. Acolo găsește o fată pe al cărui trup era încolăcit un șarpe uriaș. Simțindu-se amenințat, șarpele îl avertizează că dacă îl va ucide din capul său vor ieși muște uriașe care vor distruge totul în jur, oameni și animale. Iorgovan pe care interpretul cântecului îl caracterizează drept "viteaz, rău, bată-l Dumnezeu", ucide șarpele, eliberează fata, o îmbrățișează și descoperă în ea pe sora sa sălbăticită. Fata îl blestemă pentru că a sărutat-o "în gură" și pe drumul de întoarcere, la mijlocul Cernei, eroul și calul devin stane de piatră.

Din familia eroilor tragici de luptători face parte și Marcoș Pașa. (Balada aceasta a oferit substanță pentru îndelungate dispute în folcloristica românească, referitoare la caracterul istoric al epicii cântate). Viteaz comandant de oști, Marcoș se duce, din proprie inițiativă, la fântâna Gerului, unde își avea locuința această forță atmosferică, și îl provoacă la luptă pe Ger: "Ieși Gerule, din fântână, Ca să mă luptez cu tine... Să te omor ca pe-un câine". Gerul primește provocarea și, caracteristic, în trei încercări, îngheață toată oastea eroului, lăsându-l în viață numai pe acesta, pentru a fi exemplu și altor necugetați care ar dori să-și încerce forțele cu autorități supraumane. Cei doi eroi, I.Iorgovan și M. Pașa sunt eroi tragici – ei au comis un hybris, au călcat o regulă de viețuire în armonie sau în toleranță față de ceea ce nu este uman.

Au dat dovadă de necugetare, dar și de neliniștea căutării, a nemulțumirii cu propria condiție; ei au acționat ca niște căutători de adevăr, au vrut să trăiască nemijlocit emoția luptei până la distrugerea definitivă a adversarului și au devenit victimele propriei lor dorințe de supremație. Provocarea pe care ei au lansat-o a fost un mijloc de cunoaștere, de valorizare, dar și de autodistrugere. Adversarul, în această viziune, nu poate fi decât identificat și ucis. Eroul uman privește adversarul neuman ca pe o primejdie pentru oameni sau pentru grupul căruia îi aparține eroul și imposibil de tolerat; deci trebuie nimicit. Asemenea istorie eroică era cântată de-a lungul mai multor ore, uneori zile și nopți, cu măiestrie, în fața unui auditoriu care petrecea zile întregi în compania cântărețului care descria cel mai cutezător erou, puternic, agresiv, necruțător.

Putem să ne imaginăm o asemenea scenă în epoca modernă? În era computerului nimeni nu mai investește timp și energie ca să "asculte" povești cântate. Astăzi povestea este prezentată în imagini colorate pe ecranele TV și pe casete video sau CD-uri. Eroii care luptă cu balaurii sau cu Gerul sunt "expulzați" în lumea desenelor animate, a benzilor desenate sau, chiar a jocurilor de calculator, însă neapărat cei buni trebuie să învingă, pentru că ei vin în lumea modernă din lumea basmului fantastic.

Totuși contemporanul nostru manifestă o excepțională înclinație pentru confruntarea cu animalul de pradă și chiar pentru descoperirea și reconstituirea, în cadrul istoriei planetei, a celor mai agresive și supradimensionate animale(Vezi, de exemplu, dinozaurul). O anchetă sumară probează că oamenii de știință, scenariștii, producătorii de filme de desene animate, proiectanții parcurilor de distracție au făcut o adevărată pasiune pentru dinozauri. Uriașele animale preistorice au invadat piața sentimentală, devenind jucării pentru copii, brelocuri, costume pentru micuții care se deghizează de Halloween. În reclame și fotografii trucate, capete mici, ale căror colți nu se văd, atașate unor trunchiuri masive, râd și fac gesturi tandre celor care îi privesc. Se poate spune că secolul XX ne-a lăsat moștenire epopeea dinozaurilor. Desigur, nu a celor reali, pe care nimeni dintre noi nu i-a văzut, decât ca butaforii în vreun Jurassic Park sau sub forma unor construcții din metal și plastic, amabile și jucăușe. Nimeni nu s-ar gândi astăzi că realii dinozauri, hidoși și agresivi, ar trebui vânați ca și balaurii eposului medieval. Ei nu nasc în noi frica, cel mai normal și uman sentiment în această situație, pentru că adevărul despre ei constituie o poveste necunoscută. Ei devin instrumente de anihilare a *fricii*, dar nu prin confruntare eroică, nu prin supunere, ci prin minimalizare și prin mistificare. Butaforia și imaginea desenată mișcătoare sunt agreabile și înțelegătoare, nu atacă și nu ucid oameni. Reproducerea stilizată a naturii determină "eroizarea" animalului și el componentă a acestei naturi; eroul tragic dispare și în locul lui apare copilul precoce.

Nu este loc în istoria cântată pentru lupta dintre erou și animal care să se depene de-a lungul unei nopți. Povestea cântată a devenit imaginea filmată în Jurassic Park etc.

O altă ipostază a confruntării om – animal, de data aceasta plină de realism și chiar didactică, un fel de curs de zoologie aplicată, prezentat prin intermediul veșnicului actual mecanism al TV, este foarte cunoscuta poveste a lui *Crocodile Hunter*. Aceasta are un erou care, educat științific, cu o bază documentar - teoretică remarcabilă și o vastă cunoaștere aplicată, pătrunde în toată lumea animală, de la furnică la liliacul de noapte și de la șobolan la elefant. Steve Irvin (australian) este un savant profesor, prezentator, actor și îngrijitor de animale care străbate, alături de soție – al cărei dar de nuntă a fost o vânătoare de crocodili, după cum aflăm din povestea ecranizată - păduri, savane, râuri învolburate, trece peste cascade și prăpăstii numai pentru a întâlni animale în a căror viață a apărut o situație excepțională. Și pentru acest erou real, care după cum spune filmul făcut pe *Discovery*, trăiește încă și iese viu din cele mai neașteptate întâlniri cu monștrii vii din vremea noastră, întâlnirea cu animalele nu este întâmplătoare. Dar această întâlnire provocată este planificată de centre care controlează ecologic planeta, este realizată pentru a salva animale și nu pentru a le ucide. Atunci eroul nostru nu apelează la săgeți și paloș, ci la plase care capturează, tranchilizante inofensive cu care sunt adormiți elefanții, sunt imobilizați crocodilii sau șerpii anaconda. Lumea lui Steve pare a fi o lume a armoniei în care eroul nu numai că salvează animalele în loc să le ucidă, dar cunoaște atât de savant nevoile biologice ale acestora încât le poate oferi cel mai indicat spațiu pentru viețuire și reproducere. Eroul cavaler din eposul eroic și urmașii lui au luptat cu dârzenie și curaj pentru a înlătura primejdia, reală sau aparentă, din preajma familiilor lor și au împuținat numărul animalelor de pradă. Eroul modern al ecranului științific încalecă crocodilul – și poate îl umilește?! – prinde de coadă șarpele veninos pentru a-i asigura protecție și a salva astfel specii pe cale de dispariție de pe planetă.

Atitudinea eroului față de animalul ucigaș cunoaște un *sus* și un *jos*. De la arc și paloș la proiectilul cu uraniu sărăcit, eroul luptător a folosit toată priceperea și tehnica de luptă pentru a ucide monstrul. Un alt erou, cu chip binecunoscut și nume obișnuit – Steve – în lumea anglo-saxonă, îmbrăcat cu pantaloni scurți, cu bocanci în picioare, cu mâinile goale sau înarmat cu un bețișor sau cu o plasă, precum gladiatorii romani, iese în arenă, prinde monstrul care opune rezistență pentru că se simte atacat, nu știe că omul îi vrea binele, are înmagazinată informația agresiunii și nu a iubirii în memoria sa ancestrală, și îl duce undeva unde îi oferă condiții optime de viață. Uneori, foarte, foarte rar, numai când animalul este prea bolnav și poate constitui o primejdie pentru ceilalți, este sacrificat. Imaginea acesta ne face să credem că omul a devenit, în sfârșit, stăpânul biologicului de pe planetă, într-un fel, se joacă de-a Dumnezeu creator, împărțitor de *bine* și dreptate. Pentru ca să devină stăpân, strămoșii lui, cavalerii, au trebuit să ucidă multe alte generații de dușmani monstruoși, prădători. Și astăzi, dacă nu ești Steve, eroul de *Discovery*, trebuie să fii bine înarmat când treci în tărâmul interzis al stăpânului animal.

Care este funcția educativă a acestei epopei filmate (are numeroase episoade)? Eu cred că nu numai informația didactică și dorința de a trezi dragostea pentru natura înconjurătoare, ci ceva mai mult, ceva ce funcționează ca un comandament profund în eposul eroic, educarea fricii. Nimeni nu știe dacă Steve se teme sau nu. El este un actor expresiv, care mimează detașarea, scoate în evidență "jocul"confruntării om – animal, zâmbește, își laudă adversarul, îl privește cu îngăduință și, uneori, cu respect. Eroul eposului pare mereu încruntat sau petrece în vreo cârciumă, înconjurat de rude și prieteni sau dușmani, dar mohorât, greoi, întunecat. Ca să ucizi monstrul trebuie să te "încarci" de agresivitate și putere. Ca să-l salvezi, trebuie să-l înțelegi. Sunt două moduri de a educa frica. Unul este axat pe autoapărare, celălalt pe "împăcarea" cu monstrul, ținând cont de faptul că astăzi omul este cel care poate oferi viața sau moartea și poate decide – în sistem instituționalizat. El devine reprezentantul instituției civile umane care decide ce trebuie protejat în natură și ce nu. Dar aceasta, pentru că se teme, îi este *frică* , deoarece stăpânirea asupra naturii poate duce la distrugerea ei, pentru că strămoșul său a fost cavalerul luptător înarmat, dispersator de moarte. Nu discutăm despre educarea *fricii* la privitorii TV, cei care învață cum să privească inamicul primejdios și cum să se poarte înainte de a lua decizia de a-l ucide.

Dar eroului Steve îi este frică? Noi nu știm. El, fie că se disimulează atât de bine încât nu se lasă "citit", fie că dispune de trucaje, atât de bune încât noi nu le observăm, fie că este un adevărat erou - cavaler fără arme, care este generos și își iubește posibilul inamic. În toate situațiile el este un exemplu. Și pentru condiția pe care și-o asumă el este un *erou tragic*, care nu știm încă cum va sfârși.

Bibliografie:

J. de Vries 1963. *Heroic Song and Heroic Legend*, London.

M. Pop 1998. *Caracterul istoric al epicii populare*, București.

Identitatea locurilor - forme de construire a identității comunitare

Carmen Banța

Începând cu societățile arhaice și continuând până în zilele noastre omul a simțit nevoia de a identifica și a se identifica prin permanenta raportare la evenimente familiare.

Un loc pentru a avea identitate trebuie să aibă atât *reper temporal* care-i conferă dependență și consistență, cât și unul *spațial*, în vederea orientării individuale sau de grup.

Procesul de denominare poate începe individual, dar, ulterior, pentru ca denumirea să fie acceptată de grup, acesta se generalizează.

În general, denumirile de locuri sunt determinate de experiența omului din perspectiva contactului direct cu acestea în cadrul unor evenimente sociale; uneori, se consemnează chiar intervenția sacrului. O denumire interesantă este, de exemplu, dealul *Dumnezeul* (județul Iași). Despre modul în care a luat naștere acest nume, Iorgu Iordan afirmă că, în vârful dealului din fosta plasă Copou s-a arătat, la un moment dat, "o vedenie albă" pe care oamenii au identificat-o cu Dumnezeu (Iordan 1963:148).

În continuare, pentru a scoate în evidență rolul pe care îl au denumirile sacre în denominare, amintim câteva localități care au la bază asocierea cu un nume sfânt: *Sfântul Gheorghe* (județele: Bacău, Giurgiu etc), *Sântămărie* (Botoșani), *Sfântul Ilie* (Suceava), *Sfânta Vineri* (Ialomița-Urziceni). Iorgu Iordan susține că aceste nume topice sunt relativ puține în comparație cu cele de peste Carpați, al căror nume este considerabil mai mare. Practica de a boteza locurile cu nume de sfinți este foarte răspândită la catolici, însă rar întâlnită la ortodocși, unde se asociază, de obicei, cu un eveniment excepțional care a avut loc (Iordan 1963:243).

Analiza numelui topic (denumirea ce i se atribuie unui loc, pentru a fi marcat) are o dublă semnificație: aceea de **semn lingvistic** , dar și aceea de **semn cultural**. *Semnul* este un element al unui cod, având o valoare de semnificare în cadrul unui singur sistem de comunicare.

Semnul cultural poate fi *general* sau *particular*. Ca semn general putem da ca exemplu elocvent: *Fântâna lui Manole*, o denominare cunoscută, întâlnită în întreg sud-estul Europei, fiind legată de variantele legendei Meșterului Manole. Ca *semn particular*, toponimul poate fi întâlnit numai într-o anumită zonă și cunoscut doar de comunitatea respectivă. Exemplificăm în acest sens: *Podul lui Hărăboi*, *Fântâna Bălii*.

Uneori, atribuirea identității locului nu mai are nimic de-a face cu istoria, povestea locului. Putem vorbi de despre *simple mărci identitare*, atribuite locului, fără a aparține însă fondului cultural al grupului (cum ar fi diferența dintre *fundătura X* și *ulița Y*, semne cultural-identitare din fondul comunitar).

Toponimul poate fi analizat din două direcții: ca *semn cultural comunitar* (din fondul propriu al grupului) reprezintă modul în care se atribuie identitate unui loc în cadrul comunității tradiționale sau ca *implant cultural* toponimul este ales arbitrar de către *outsiderii* grupului și impus administrativ. Un exemplu este cazul orașului care, ca și aglomerație de microgrupuri, are o identitate dublă: cea general-comunitară a orașului citit global, ca întreg (de exemplu, toți suntem craioveni), dar și o segmentare a grupurilor după zona de proveniență (băilești, gorjeni etc). Aceste grupuri sunt considerate onomastic *nume de grup*. În vorbirea curentă, modalitățile de referire la un grup social, mai mare sau mai mic, sunt analizate după modelul sintetic, cel de față, cât analitic (cei din Băilești).

În mediul rural, în general, la baza denominării unui grup stă un eveniment cu impact semnificativ asupra grupului, care generează marcarea locului printr-un toponim. Această denumire poate fi un microtoponim (zona fiind limitată). Participarea și implicarea grupului la evenimentul care are loc este atât efectivă, cât și afectivă. Ernest Bernea susține că "Pentru țăranul român, locul este reprezentat într-un mod cu totul deosebit de al nostru. Locul este un dar concret, de o mare variație, cu însușiri proprii, cu neputință de definit abstract. Locul este definit prin calitatea lui specifică, în datele lui materiale (în sens de concret) și potențialul său spiritual"(Bernea 1997:18). Semnificația este majoră pentru grup. Ea individualizează, oferă repere de identificare socială.

În continuare, încercăm să stabilim o legătură între microtoponimia unui sat și a unui oraș, amândouă având la bază *actul cultural de denominare identificare, luare în posesie*. Astfel, există locuri comune atât satelor, cât și orașelor care, în principiu, pot purta denumiri cu aceeași structură, ca și cuvinte-simbol. Amintim în acest sens: *pod, drum, șosea* etc.

În mediul rural întâlnim denumiri care apar mai mult sau mai puțin spontan, neregizate conștient de o anumită oficialitate. Dimpotrivă, în mediul urban este preponderent elementul conștient, de cele mai multe ori oficial organizat, impus administrativ.

Amintim câteva dintre acestea: *drumuri, străzi, biserici,* uneori și *mânăstiri, proprietăți private ori colective, piețe, poduri, cimitire, clădiri cu destinație specială* etc.

Deosebirile nu sunt neapărat reale însă, uneori, sunt esențiale dacă nu se acceptă un criteriu istoric; există faze în dezvoltarea orașelor (perioada incipientă, de exemplu) în care, între sat și oraș sunt multe elemente comune.

Migrația masivă a populației din mediul rural către mediul urban s-a datorat, în principal, desființării proprietății în mediul rural și a presupus și dislocarea unui amplu segment cultural, urmat de translatarea sa într-un nou mediu social. Este greu de presupus că individul care a părăsit satul în favoarea orașului, și-a abandonat cultura pentru a adopta un nou model cultural (Fifor 2000:259) .Apare un contact între cultura rurală și cea urbană care duce la apariția unei culturi de interferențe, o cultură-hibrid, denumită *cultură de cartier* (Fifor 2000:259) . Generația nouă a cartierului tinde să-și delimiteze zona, teritoriul, să-l transforme într-un "teritoriu închis, tocmai din nevoia impetuoasă de a-și delimita spațial angoasa pierderii identității" (Fifor 2000:259) . Astfel, individul plecat de la sat denomineză unele locuri pentru a se identifica. Locurile denumite de el l-au ajutat să se regăsească, numele locurilor s-au impus tacit și au rămas în memoria colectivității.

Orașul, urbanul, rămâne, din punctul de vedere al numelor de locuri, o enclavă uriașă în care relicve toponimice rurale specifice etapei de tranziție, care constituie *stratul motivat* coexistă cu o avalanșă de noi straturi toponimice suprapuse haotic, la intervale de timp uneori regulate (Modoran, Rezeanu1999:271) . O stradă poate lua numele de la o fabrică, de la un edificiu de cultură (*Strada Academiei*), putând, la rândul ei, să împrumute numele unei piețe. Dacă denumirea de la care se face transferul la alt obiect nu are legătură nemijlocită cu obiectul, atunci întreaga serie are un caracter nemotivat. Fiecare *denominare* reprezintă un *act de cultură*, iar fiecare *denumire* reprezintă un *fragment de cultură*. Un nume de loc este interesant numai atunci când semnifică ceva sau atunci când el reprezintă istoria acelui loc. Orice sistem de denominație are un cod care poate fi extras din analiza obiectelor, a relațiilor sociale etc.

Începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și mai accentuat în secolul al XX-lea, majoritatea străzilor din oraș poartă nume de scriitori, artiști, domnitori, oameni politici și de cultură, rolul acestora fiind de a face cunoscută persoana respectivă în toate mediile, de a face conexiunea cu un fond cultural – identitar național, substratul mesager fiind acela de a culturaliza. La sat însă, acest model este foarte puțin întâlnit, deoarece aici sistemul funcționează în virtutea canonului, a normelor tradiționale care domină mentalul individual și colectiv, în genere, inviolabil, care dă grupului o unitate trainică și nu pot fi impuse norme și reguli administrative.

Fiecare oraș constituie prin el însuși un adevărat corp social, cu structuri proprii, care variază în timp, dar care se încadrează într-un ansamblu de realități sociale, culturale și politice mai largi.

Pentru oraș diferențiem două sisteme toponimice reprezentative, un sistem *oficial* și unul *natural*. Sistemul toponimic *oficial* duce la o *identitate indusă*. Această identitate are corespondență într-un toponim care reflectă orgoliul național (*23 August, Ferdinand, Carol I*) sau suscită orgoliul patriotic local (cartierul *Rovine*, reper istoric, legat de lupta pe care a avut-o Mircea cel Bătrân cu Baiazid, toponim preluat și de literatură; cartierul *Valea Roșie* are o variantă a legendei locului în care se spune că, demult, la Lăsatul Secului, după obicei, cete de fete și flăcăi se urcau pe câte o ridicătură de pământ, numită de ei deal, de unde aprindeau roți de car pe care le rostogoleau în vale. Flacăra acestor roți, care ardea continuu, dădea zonei un aspect roșiatic).

Sistemul toponomic *natural* care duce la o *identitate reală*, produsă (creată) de om pentru a se reprezenta într-un fel, toponimele pot fi numite *reflectante* (*Brazda lui Novac* ar fi maximum de prelucrare legendară; *brazda* este întâlnită și în balada *Iovan Iorgovan*) sau *jalonante* (*Craiovița, Valea Roșie*).

Identitatea unui oraș este o îmbinare a acestor două tendințe a identității: *reale* și *induse*.

Atribuirea numelor de locuri în orașe este oarecum artificială, având un caracter social mult mai pronunțat; aceasta face posibilă schimbarea frecventă și în proporții mai mari a numelor de locuri.

Există zone ale orașului (de exemplu Craiova) care poartă denumiri date de evenimente care au marcat locul respectiv și chiar sunt acceptate mai bine decât denominarea administrativă. Ca exemple reprezentative ale zonei putem aminti toponimele numite *jalonante*, *indicatori*: "La Calul mort", "La Borcanul cu miere", "La Ciuperică", "La Schmidt", "La Crucea de piatră", "Valea Gangului", "La Mielul blând". Aceste locuri nu sunt întâlnite în actele administrative, dar funcționează ca repere spațiale, de identificare, mai ales pentru o anumită categorie socio-profesională, cum ar fi taximetriștii, constituind, totodată, și elemente ale unui limbaj "specializat" al acestei categorii.

Impunerea administrativă a toponimelor este relativă, iar denumirea se schimbă foarte des, pe când toponimele create de grup sunt transmise în timp, printr-o legendă explicativă.

Analizate toponimic, putem spune că sunt toponime analitice, care au la bază un apelativ sau un antroponim.

Cu ajutorul exemplelor, se poate constata că fiecare eveniment are povestea lui transmisă, pentru început, oral, microgrupului zonal. Întâmplarea fiind credibilă, se transformă în *legendă*, legând strâns colectivitatea unui grup social, a unui sat, a unui ținut etc. Ulterior, întâmplarea se face cunoscută general, fuzionează, migrarea grupului fiind evidentă. Evenimentul sau persoana foarte importantă care a marcat grupul s-a impus tacit, pe înțelesul marii majorități a populației. Toponimul care se naște este nemarcat oficial, după cum am amintit, dar totuși "trăiește" transmis *numai oral* din generație în generație.

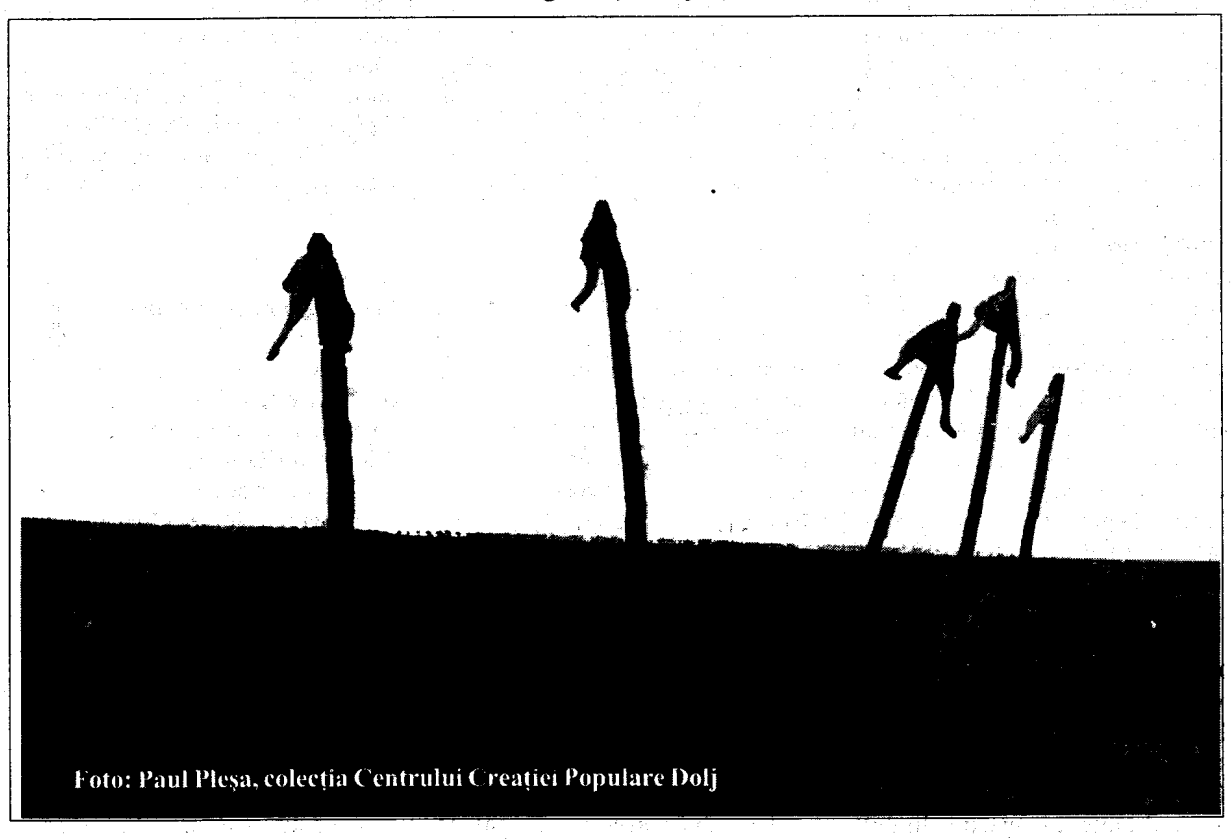


Foto: Paul Pleșa, colecția Centrului Creației Populare Dolj

Istoria locurilor, definită în legende, asigură așadar comunicarea, ea este *agent de recuperare a memoriei unui spațiu*, factor de continuitate.

Identitatea locurilor este o formă de cultură esențială grupului în evoluția sa și este necesară pentru identificarea sa spațială.

Bibliografie

Iorgu Iordan 1963. *Toponimia românească*, București.

Ibidem.

Ernest Bernea 1997. *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Humanitas.

Mihai Fifor 2000. *Spațiul global-spațiu contemporan. "Cultura a treia" sau situarea între culturi* în "Arhivele Olteniei", nr. 15 serie nouă.

Ibidem.

Ibidem.

Adrian Rezeanu, Filofteia Modoran 1999. *Stratificarea în toponimia urbană* în "Studii și Cercetări de Onomastică" nr. 4.

Sănătatea corpului uman - premisele unei armonii cosmice

Camelia Burghele

"Dans les traditions populaires, le corps est toujours en prise sur le monde, c'est une parcelle non detachée de l'univers" (Le Breton 1990:86).

Alături de alte principii ale fiinţării, cu care se situează în acelaşi plan paradigmatic - viaţa, dragostea, moartea - sănătatea a fost resimţită în comunitatea tradiţională ca o deschidere a omului către univers, ca o supapă de echilibrare a relaţiei dintre om şi lumea exterioară. Percepţia general - umană este aceea că starea fundamentală a corpului uman este cea de sănătate. Sugerează acest lucru chiar şi cartea de căpătâi a creştinismului, căci prima binecuvântare a Creatorului pentru perechea primordială a fost, în fapt, o urare de sănătate: "Creşteţi şi vă înmulţiţi şi umpleţi pământul"; această sondare în arhetipuri ar putea deschide, într-o istorie a sănătăţii, un capitol fundamental al unei ştiinţe globalizante despre corp şi despre om în deplinătatea lui. Abordarea succesoare ar putea fi cea a corpului din societatea tradiţională, când acesta este "le relieur de l énergie communautaire. Par son corps, lêtre humain est en communication avec les différents champs symboliques qui donnent sens a lîéxistance colléctive". Prin extensie, sănătatea intră în rezonanţă cu prezenţa / absenţa unor exemplare definitorii ale regnurilor mineral, vegetal, animal sau cu activitatea astrelor. Se insinuează astfel un raport de interdependenţă, alimentat de o energie care asociază individul grupului, societăţii, lumii în care trăieşte, universului: "il n'y a aucune rupture qualitative entre la chair de l'homme et la chair du monde. Le principe de la physiologie humaine est contenu dans la cosmologie. Le corps humain est dans les traditions populaires le vécteur d'une inclusion, non le motif d'une éxclusion (au sens où le corps va définir l'individu et le séparer des autres, mais aussi du monde): il est le relieur de l'homme à toutes les énérgies visibles et invisibles qui parcourent le monde".

Coaxialitatea omului şi a cosmosului se reflectă, înainte de toate, în conţinuturile secvenţelor mitologice şi cosmologice ale spiritualităţilor condensate. Lucian Blaga, de exemplu, abordează subiectul sănătăţii cosmice în *Gîndire magică şi religie*. (*Trilogia valorilor II*) printr-o poetică şi plină de învăţăminte trimitere la mitologia persană. Mentalitatea populară raportată la ideea de sănătate şi echilibru cosmic, conturată în limitele spiritualităţii persane, se construieşte pe mitul zeului Yima, protectorul patriarhal al omenirii: "Epoca de aur a fost atunci cînd Yima strălucitul, cel bogat în turme, cel mai măreţ dintre fiinţele pe care le lumina soarele, stăpânea peste oameni. Vietăţile sporeau minunat şi făpturile se înmulţiră într-atât încât Yima a fost nevoit să lăţească pământul de trei ori ca să le facă loc. Sub domnia lui nu era nici ger, nici caniculă, nici bătrâneţe, nici moarte; apa şi plantele nu se uscau, şi oamenii şi animalele erau nemuritoare şi veşnic tinere". Blaga găseşte că o asemenea atitudine este definitorie pentru un întreg popor, ea fiind una dintre semnele matricii spirituale a unei etnii. Zeul protector al tinereţii şi sănătăţii - până într-atât încât e nevoit să întreiască pământul pentru ca el să poată oferi spaţiul vital pentru toate vietăţile cele sănătoase şi ferite de boală şi bătrâneţe - fundamentează în opinia filozofului un "mit al vieţii fără boală şi al tinereţii fără bătrâneţe şi fără de moarte, care exprimă frumos şi lapidar atitudinea afirmativă în faţa existenţei şi optimismul expansiv al spiritului persan". Ulterior, Zarathustra, profetul persan, opune spiritul binelui, cel care binecuvântează pe oameni cu sănătate şi prosperitate, unui spirit al răului, care, pe lângă celelalte necazuri, aduce în lume sterilitate, boală şi moarte. Concluzia filozofului, care rezumă o întreagă dizertaţie pe tema cosmicităţii perechii duale sănătate / boală, cu repercusiuni directe în mentalitar, dar şi în biologic, în cuplul dramatic viaţă / moarte: "se remarcă în mentalitatea persană în general un fel de osmoză între toate elementele pozitive ale existenţei; astfel, binele moral ia o înfăţişare fizică de lumină, de sănătate, de fertilitate, iar viaţa materială, bogăţia, fecunditatea, sănătatea la rândul lor au împreună un aer etic şi fac împreună un front moral. Sănătatea fizică este considerată ca o virtute morală, iar virtutea morală e privită ca sănătate.. Natural că şi aspectele negative ale existenţei se solidarizează într-o similară osmoză generală - metehnele organice, boala, moartea, sunt efecte de-ale diavolului, ca şi întunericul fizic; şi toate acestea împreună iau înfăţişarea de păcate morale. La rândul său, orice păcat de natură morală e privit ca rezultat al unui fel de boală sau al întunericului fizic. "însuşi Ohramazd (spiritul binelui, n.n.) are în esenţă înfăţişarea sănătăţii cosmice, câtă vreme Ahriman (spiritul rău, n.n.), e ca o boală cosmică".

Mitologia traco-getică jalonează reflexe spirituale asemănătoare, mai ales că Zalmoxis, marele zeu, este, după toate sursele livreşti, un propovăduitor al doctrinei pitagoreice. Se vorbeşte despre el nu ca despre un profet sau un zeu, ci este plasat în categoria specială a vizionarilor şi vindecătorilor apollonieni cunoscuţi sub numele de iatromanţi. Principiile religiei lui - nemurirea sufletului, vegetarianismul - sunt, într-adevăr, apropiate de pitagorism. Lăsând la o parte cunoscuta şi des uzitata apreciere platoniciană despre superioritatea vindecătorilor lui Zalmoxis comparativ cu protagoniştii medicinei greceşti, zeul trac este cel ce insuflă poporului său, care oricum credea în dualitatea suflet - trup, doctrina imortalizării, profeţind că nici unul dintre adepţii săi nu vor muri, ci "vor ajunge într-un loc în care vor trăi dea pururea şi se vor bucura de o fericire desăvârşită". În plus, el este asimilat deseori unei divinităţi htoniene a fertilităţii, astfel că impresia generală este aceea a unei spiritualităţi care, văzând viaţa, chiar şi cea situată în contiguitatea celei fizice, într-o perfectă armonie (fericire desăvârşită) cosmică, valorizează la superlativ valorile integrării osmotice a omului în univers, mizând pe valorile pozitive ale individului şi ale cosmosului. Găsim, de altfel, aceeaşi optică în seria basmelor populare româneşti circumscrise idealului de tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte, în fapt o stare de sănătate perpetuă, perfect acordată la ritmurile universului. În plus, informaţii preţioase referitoare la preocuparea specială a dacilor în ceea ce priveşte plantele de leac şi utilizarea lor în medicina magico-populară găsim în cele două lucrări citate mereu în bibliografia de specialitate: *De materia medica* a lui Dioscorides şi în *Herbarius* - ul lui Pseudo - Apuleius. Găsim aici nu doar remediile etnoiatrice, ci şi aluzii la procedee magico-medicale în care credeau dacii şi le performau, de exemplu fumigaţiile sau organoterapia.

Cele două secvenţe mitologice mediază cultural un anume *weltanschauung*, în care tot ce e în conformitate cu armonia universului este resimţit organic ca o stare de sănătate; orice deplasare, abatere sau negare a acestui status quo echilibrat este asimilat mental unei boli, unei devieri de la standardul cosmologic propus de tradiţie.

Ideea unui izomorfism între structura interioară a omului şi cea a cosmosului alimentează texte canonice sau cosmogonii de sorginte populară, unde fie universul îşi are originea în trupul dezmembrat dramatic şi exemplar al unui zeu reprezentativ, fie geneza omului se revendică de la trupul unei fiinţe cosmice sau dintr-un ou. Microcosmosul uman este aşadar o replică în chintesenţă a macrocosmosului universal, într-o provocare metafizică a corpului deschis către lume, acea lume cosmică ce l-a creat *ab initio*. Corpul uman devine în această ordine filozofică o hartă a universului, în care sângele curge asemeni râurilor iar mecanica fluidelor funcţionează la ambele nivele, inima generează viaţă asemeni suflului intern al universului, sufletul se poate dedubla înconjurând trupul şi comunicând cu sufletul universal (aerul sau umbra), componentele anatomice se încarcă cu dimensiuni replicate după un model cosmic, iar periferiilor şi orificiilor corpului li se ataşează legături simbolice ori dihotomii ale reprezentării interiorităţii şi exteriorităţii. Urmarea este aceea că "din aceste elaborări speculative apar noţiuni semnificative precum homeostazia, entropia sau fortificarea energetică, în corpul oamenilor, ca şi în corpul lumii". Alteori, paralelismul corpului uman, văzut în marea sa complexitate şi perfecţiune, este asociat în mod direct cu organicitatea universului chtonian; asemeni pământului, deseori umanizat şi zeificat, organismul uman se naşte, creşte, se dezvoltă, dă viaţă, pentru ca în final cele două entităţi simbolice să se contopească într-o comuniune simbolică. Viaţa şi moartea jalonează circuitul omului făcut din pământ şi al pământului umanizat, suprapunînd cele două imagini armonios concepute. Dacă în cazul Terrei Mater "între cele două categorii de atribute (viaţă - moarte) există un raport de echilibru: chipul e surâzător, trupul cald şi darnic, sânul rodnic, dar pântecul care înghite şi digeră este conceput ca o zonă infernală a marilor taine subterane", atunci acelaşi echilibru trebuie revelat şi de devenirea umană. Şi filozofia antică a exploatat tema copierii la scară umană a modelului cosmic de mişcare, funcţionare, vieţuire: "concepţia în ansamblu a mişcării universului (kinesis motus) înglobează concepţia specifică asupra gestualităţii umane";

Spiritualitatea populară românească reţine un model analog de cosmogonie, care proiectează în imaginarul colectiv suprapunerea fidelă între uman şi cosmic, sudând firele ce le leagă şi centrând credinţa cutumiară asupra paralelismului corp uman - entitate cosmică primordială: "Dintâi şi-ntâi, atârna în aer, purtat de vânt, un munte, din vârful căruia ieşea foc. Din focul acesta suflat de vânturi s-a făcut o femeie, dar nu era vie, avea numai trup" sau, chiar mai complex: "Pământul e jumătate femeie şi jumătate bărbat, pentru că Dumnezeu din coasta lui Adam a făcut pe Eva...Pământul e femeie, e mama noastră, care ne hrăneşte şi ne face, iar Dumnezeu din ceri e soţul ei, e tatăl nostru, noi fiind copiii lor".

Există o anume identitate de substanţă între om şi univers sau între corp şi lumea în care conviețuieşte omul, într-o manieră simbiotică. Corpul nu e un univers independent, ci e un câmp de forţe care creează fondul unei inter relaţii individ - lume. Această interdependenţă poate fi una fericit realizată, armonică, atunci când sănătatea conferă omului statusul ideal, sau poate fi una alterată, în cazul incidenţei bolilor de orice fel. O astfel de construcţie cosmicizantă stă la baza mentalităţii populare colective ce alimentează magia terapeutică şi psihoterapeutică: o viziune holistă în care prezenţele umane şi cele cosmice se intercondiţionează; cosmosul acţionează în mod firesc asupra individului, modelându-l, instituindu-i un anume comportament, în concordanţă cu poziţia sa în ordinea universală, iar individul, în ipostaza sa de privilegiat, apelează la forţele universului - prin mijloace specifice, deseori ritualizate, activate de actori specializaţi - pentru a acţiona asupra factorilor perturbanţi ai stării sale de echilibru. Beneficiind de un ansamblu bine conturat de cunoştinţe augumentate din generaţie în generaţie, posibilitatea de conciliere sau, după caz, de reconciliere a omului cu forţele ce guvernează universul, putea fi accesată de cei privilegiaţi: descântătoarea, vrăjitoarea, vraciul, solomonarul, vindecătoarea, doftorul sau doftoroaia, preotul, călugărul ori un alt personaj ce cunoştea cheia comunicării cu forţele ce puteau influenţa starea celui afectat de boală.

Intruziunile umanului în ordinea universului, bine stabilită odată cu începuturile sacre, se repercutează asupra insului, provocându-i, într-un efect de feed-back, boli dintre cele mai diverse. În spaţiul gândirii populare marcate de creştinism, lumea este orânduită de Dumnezeu - Tatăl în aşa fel încât ea să servească cît mai bine vieţuitoarelor pământului, iar omul este creat după înfăţişarea dumnezeirii. Ruperea acestei armonii divine înseamnă căderea în păcat, iar suferinţa omului este efectul imediat al păcatului: "păcatul, semn al rupturii dintre om şi Dumnezeu, este prima cauză a bolii".

În prelungirea religiei, magia populară a vindecării exploatează tocmai această arhitectură în miniatură a corpului, replicată după arhitectura universului, ambele subiecte surprinse într-o stare naturală de armonie. Astfel gândit, corpul uman supus procesului de vindecare devine un câmp de forţe clădit organic ca un ansamblu în echilibru, dar predispus şi alterărilor de orice fel, alterări ce scot la lumină variaţii de energie internă, cu efect malign asupra corpului. Misiunea vindecătorului este tocmai aceea de a recunoaşte variaţiile negative ale acestei energii şi de a le ordona din nou în concordanţă cu arhitectura cosmică, prin apelarea la tehnici speciale care să inducă efecte echilibrante. Vindecătorii, solomonarii, descântătoarele sau doftoroaiele satului au un har personal, moştenit, furat sau dăruit, cu ajutorul căruia, fără a avea prea multe cunoştinţe despre corpul uman, apelează la o eficacitate simbolică, verificată cutumiar, preocupându-se mai puţin de cauzele obiective ale maladiei sau de funcţionarea organelor interne şi mai mult de consolidarea şi perpetuarea credinţei. Importante sunt actele performate, rituri manuale completate de rituri orale, fundamentate pe acea eficacitate în care cred deopotrivă performerii şi pacienţii, rituri care menţin în funcţie mecanismele interioare prin care actul de vindecare pune din nou organismul uman în bune raporturi faţă de restul lumii.

Între corpul uman şi geometria sacrală a universului se instituie aşadar legături subsidiare de armonie, totul configurând o stare de echilibru. Pârghiile menţinerii acestui echilibru sunt multiple: contactul corpului uman cu elementele primordiale ale universului, dublat deseori de apelul la multiple remedii terapeutice de natură animală, vegetală sau minerală, menite să înfrângă, prin calităţile lor intrinseci, elementul malign; contactul cu alte corpuri, intrate în rezonanţă cu cel al bolnavului, mai ales poziţionările pacientului faţă de vindecătorul său; contactul cu astrele, mai ales că, în imaginar, pentru om, luna, soarele, stelele şi unele dintre planete pot hotărî starea universului, repercutându-şi apoi puterile asupra corpului uman; în fine, legăturile mitice sunt frecvent apelate, mitul constituind şi pentru terapeutica tradiţională un rezervor cultural cu putere de exemplu. Cele mai multe ocurenţe benefice sunt, însă, desigur, cele prin care omul încearcă să comunice cu sacrul, sub toate formele lui, astfel încât să ridice starea de sănătate la nivelul unei armonii cosmice şi, mai ales, să o menţină acolo.

Toate aceste legături cosmice ale corpului uman, apelate cu gândul la conturarea unui echilibru stabil om - univers, fac obiectul unui studiu ce va fi publicat în numărul viitor al revistei.

Bibliografie:

David Le Breton, 1990. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris.

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

"Home, sweet home" sau despre ideea de "migraţie" într-o lume globală

Mihai Fifor

De când se ştie, individul a căutat să definească şi să se definească în raport cu spaţiul în care se desfăşoară existenţa sa cotidiană. Construite, de regulă, printr-o serie de delimitări calitative bun / rău, familiar / nefamiliar, cunoscut / necunoscut, aproape / departe, al meu / al Celuilalt, acasă / în străini, reprezentările spaţiale determină stabilirea mai multor tipuri de locaţii care se află la baza discursului identitar al fiecărui individ şi, implicit, al fiecărui grup social. Ce se întâmplă însă atunci când individul, din varii motive, este nevoit să-şi părăsească locaţia de bază, cea prin care se identifică în mod comun, să *migreze* şi să se stabilească într-o locaţie nouă? Care sunt reprezentările sale despre spaţiul tranziţional pe care trebuie să-l parcurgă şi, mai ales, cum îşi reconstruieşte identitatea în raport cu noul "acasă"? Cum trebuie *citită* naraţiunea mişcării între mai multe "acasă", cine este individul spaţiului global/transnaţional şi cum se defineşte el în raport cu noua sa identitate multiculturală? Dar mai ales, cum trebuie *citită* migraţia, ca fenomen tranziţional, în interiorul spaţiului global multicultural şi care este amprenta pe care o lasă ea asupra procesului de construcţie a identităţii individuale?

Toate acestea sunt întrebări cărora demersul nostru îşi propune să ofere, în măsura posibilităţilor, un răspuns. Fiecare dintre ele corespunde unei probleme pe care studiile de antropologie socială încearcă să le clarifice în contextul din ce în ce mai bulversant al procesului de globalizare.

Migraţia reprezintă un segment aproape inedit al cercetării antropologice româneşti, cu toate că, fenomenul este mai actual ca oricând în cadrul societăţii româneşti. Analiza statisticilor birourilor de emigrare (CANSIM Statistics Canada şi Institutul Naţional de Statistică) demonstrează creşterea graduală, cu fiecare an, a numărului cetăţenilor români care aleg calea migraţiei, destinaţia predilectă reprezentând-o, fără nici un dubiu, Canada. Această realitate tinde însă să fie înghiţită de o retorică naţionalist-patetică care nu numai că nu aduce nici o clarificare ci, mai mult, derapează de la ....

Pornind de la această evidenţă a noului tip de societate românească, evidenţă pe care nu o poţi ignora ca antropolog, am încercat să delimităm un anume tip de discurs narativ, segment al istoriei orale, oarecum ignorat până acum de studiile cercetătorilor români. Ne referim aici la *lectura* a trei interviuri realizate în vara aceasta cu trei români stabiliţi în afara graniţelor, în perioade de timp total diferite şi având vârste, la rândul lor, diferite. Astfel, am ales să discutăm cu doi tineri emigraţi recent, legal, în Canada şi cu o persoană ceva mai în vârstă, emigrată ilegal în Germania, în anii 70.

Încercăm, în felul acesta să urmărim două tipuri distincte de realităţi care stau la baza naraţiunilor ulterioare. Diferenţiem pentru început tipul de emigrare legal/ilegal, ante- şi post-decembrist şi diferenţa de vârstă: 30 de ani la cei doi subiecţi din Canada şi peste 50 de ani pentru cel din Germania. Elementul comun este acela al background-ului educaţional, anume toţi cei trei informatori au o solidă pregătire universitară.

Se cuvine să mai subliniem şi modul inedit, uşor de contestat, la prima vedere, de realizare a celor trei interviuri: cel cu subiectul din Germania reprezintă o anchetă clasică, discuţia având loc în Craiova, de-a lungul a câteva zile; cât priveşte celelalte două interviuri, ei bine, ele au fost realizate pe baza unui chestionar lansat prin intermediul poştei electronice şi cu ajutorul serviciului Yahoo!Messenger, o mesagerie electronică aproape instantanee.

Interviurile noastre au urmărit cu precădere câteva coordonate: naraţiunile referitoare la părăsirea ţării, la momentul sosirii în noua locaţie/ spaţiul de emigraţie şi la intrarea în coridorul socio-cultural tranziţional, de reconstruire a identităţii, ţinând cont, evident, de impactul pe care fenomenul de *şoc cultural* îl are asupra mentalului emigrantului.

Odată stabilite aceste coordonate să delimităm şi ipoteza de lucru a demersului nostru: migraţia devine un mod de a interoga nu numai diferitele relaţii sociale produse prin intermediul naraţiunilor despre dislocarea individului (dubla naraţiune despre părăsirea lui "acasă" şi cea despre "a fi acasă"), ci însăşi natura identităţii în sine. Discutăm astfel despre două tipuri de migraţie: migraţia înţeleasă în sensul său literal de proces spaţial tranziţional şi migraţia înţeleasă metaforic, ca trecere, ca rupere a barierei - *renaştere* într-o nouă identitate.

A vorbi despre primul mod de a înţelege migraţia presupune deschiderea subiectului către istoria complexă şi contingentă a procesului de mobilitate, de tranzitare a frontierei. Mitul modern al lumii libere, al bunăstării, clădit de cele mai multe ori pe un folclor al emigrării – bogat repertoriu de istorii orale – generează un adevărat ritual al *trecerii dincolo*, trecere care duce la o nouă *naştere*, prin construirea unei noi identităţi. Pendularea pe axa timpului între un trecut al aparteneţei la un spaţiu familiar şi un prezent al unei locaţii fără identitate, constituie elementele definitorii ale alcătuirii unui tip de discurs identitar cu totul aparte.

Analiza naraţiunilor încadrate la tipul *părăsirea ţării* conturează cu precizie secvenţialitatea acestui tip de rit secular, practică socială foarte interesantă. Şi aceasta pentru că, odată decizia părăsirii ţării luată – moment psihologic extrem de important - emigrantul intră într-un complicat şi complex proces de *deconstrucţie şi reconstrucţie identitară*, proces care se desfăşoară între două tipuri de spaţii socio-culturale şi care, ca orice *trecere*, are etape caracteristice de *prag* (vezi teoriile despre pre-liminal, liminal şi post-liminal). Mai mult decât atât, trecerea implică iniţiere, emigrantul, prin tot ce va întreprinde în perioada imediat următoare, permiţând o astfel de *lectură*. Spuneam că, odată cu luarea deciziei de a emigra, individul accede în zona foarte bine delimitată, am spune noi, chiar specializată, a celor "iniţiaţi" în tipul acesta de ritual secular. Aceştia sunt, de obicei, cei care au trecut deja prin etapele premergătoare obţinerii vizei sau chiar au obţinut viza pentru spaţiul de emigrare. Am putea spune că acesta reprezintă nivelul specializat neinstituţionalizat al procesului iniţiatic. Există însă şi reprezentarea instituţionalizată, dată de numeroasele firme de consulting şi intermediere care-şi oferă serviciile prin diverse canale.

Analiza simbolică a etapelor premergătoare migraţiei în sine, conturează un proces de disoluţie a identităţii individului ca reprezentare fizică în cadrul comunităţii sale de origine. Părăsirea locului de muncă, vinderea locuinţei, vizitele de rămas bun şi momentul culminant al predării cărţii de identitate la serviciul de evidenţă a populaţiei, în vederea radierii, sunt coordonatele pe care se construieşte secvenţa narativă a părăsirii "casei". În paralel cu acest proces de disoluţie identitară începe un alt proces, mult mai complex, acela de *narativizare* a individului, de pierdere a reperelor de identificare fizică, spaţială şi socială şi de identificare a sa de către comunitate prin intermediul reprezentărilor narative cumulative. Diferite *poveşti* se construiesc în jurul emigrantului, grupul social de strictă proveniență trecându-l în fondul narativ-imaginar al său.

Odată părăsit spaţiul de origine urmează intrarea în zona liminală, a tranzitului către noul "acasă", translocaţie care delimitează al doilea tip de naraţiune, aceea despre migraţia propriu-zisă. Aici elementul comun este dat de reprezentarea lui "acasă" – cu repere aici / dincolo, şi de modul în care emigrantul începe să-şi construiască propria realitate socială. Din acest moment "acasă" de acolo se va construi numai prin intermediul *poveştii*; trecutul devine o *ţară străină*, un altfel de prezent situat cumva dincolo. Acest trecut nu stă la baza construirii prezentului în noua locaţie, aşa cum ar fi firesc pentru orice alt tip de spaţiu. Zona de emigraţie obligă la un prezent construit din prezent, atât punct de plecare cât şi punct de sosire în continuum-ul identitar al emigrantului. Trecutul va fi o simplă şi totuşi foarte complicată naraţiune despre *acolo*, capital simbolic pentru legitimarea aparteneţei la acel spaţiu, element esenţial în negocierea noii aparteneţe.

Mişcarea între "case" permite fetişizarea ideii de "acasă", prin separarea sa de spaţiul particular al ideii de locuire *aici*, prin alocarea unui anumit tip de memorie, de istorie, şi blocarea altui tip.

Într-un anumit sens, nararea dislocării de "acasă" creează spaţiu pentru un nou "acasă" şi, prin urmare, permite disoluţia esenţei însăşi, deschizându-se un spaţiu în care memoria nu-şi poate permite un trecut prin care să recreeze prezentul. "Acasă" devine o abstractizare a locaţiei care filtrează trecutul, prin intermediul naraţiunii, pentru a crea prezentul.

Pornind de aici, să remarcăm faptul că migraţia, ca fenomen social, este tot mai des folosită de literatura de specialitate ca metaforă pentru ideea de translocaţie şi de dislocare, de trecere / depăşire a unor graniţe sau limite. Asemenea generalizare a semnificaţiei ideii de migraţie permite asimilarea sa ca desprindere transgresivă şi eliberatoare de existenţa comună, cotidiană, desprindere care face delimitarea identităţii individuale destul de anevoioasă. Cu siguranţă, migraţia devine un mod de a chestiona nu numai diferitele relaţii sociale produse de filmul transmutării indivizilor, ci natura identităţii în sine. Migraţia este *acea călătorie* printre alte călătorii care presupune trecerea frontierei / graniţei / hotarului: emigrantul, ca şi exilatul sau nomadul, trece o graniţă şi sparge bariere mentalitare şi de experienţă.

Tocmai de aceea, teoriile despre migraţie, şi problemele sale colaterale, cetăţenia, etnicitatea, apartenenţa la un spaţiu cultural şi, evident, drepturile omului derivate de aici, n-au fost niciodată mai abundente. Putem vorbi chiar de o proliferare a lucrărilor teoretice în contextul recent al studiilor post-structurale şi post-coloniale şi, într-o oarecare măsură, în cel al studiilor antirasiste.

Migraţia a fost reglată, ca fenomen, de schimbări în natura sistemică a dezvoltării sociale, economice şi politice a societăţii, precum şi de schimbările aferente ale tehnologiei şi comunicaţiilor, care au avut ca rezultat dislocarea şi reaşezarea de populaţii, războaie, dezastre umane sau naturale şi reimaginarea înţelesului de locaţie şi de spaţiu. Lumea în care trăim astăzi este caracterizată printr-un nou rol al imaginaţiei în cadrul vieţii sociale. Pentru a înţelege acest rol nou trebuie să îmbinăm vechea idee a imaginilor, cu precădere cea a imaginilor produse în mod mecanic (în sensul Şcolii de la Frankfurt), ideea comunităţii imaginate (în sensul dat de Benedict Anderson) şi ideea franceză a imaginarului ca spaţiu construit al aspiraţiilor colective, aşa cum preciza şi antropologul Arjun Appodurai. Nu credem să fi fost mai nimerită vreodată această idee ca în perioada din urmă, care este marcată de o creştere evidentă a globalizării sistemelor sociale, a intensificării relaţiilor transnaţionale şi a creşterii gradului de mobilitate al indivizilor, bunurilor şi informaţiei.

Pe de altă parte, nu încape nici cea mai mică îndoială că elementul definitoriu al migraţiei în ultima perioadă de timp este conceptul de *transnaţional*. Există voci care susţin faptul că transnaţionalismul, înţeles în accepţiunea sa cea mai cunoscută de legături sociale care transcend graniţele naţionale, ca rezultat al mişcării nu numai a indivizilor, dar şi a bunurilor, ideilor, banilor şi a sistemelor de producţie, este un rezultat al globalizării crescânde. Aceasta implică expansiunea nivelului de operare a unui număr de activităţi umane, incluzând comerţul, investiţiile, comunicaţiile, precum şi chestiunile legate de diferitele tipuri de relaţii sociale, un rol important în această ecuaţie avându-l relaţiile de familie.

Transnaţionalismul nu este un fenomen nou. Procesul de europenizare reprezintă una dintre formele cele mai solide / concrete de transnaţionalism, dat fiind faptul că stabileşte strânse conexiuni internaţionale bazate nu numai pe puterea economică şi politică, dar şi pe practicile culturale. Migraţia transnaţională erodează din greu bazele tradiţionale ale aparteneţei la statul-naţiune, respectiv ideea de cetăţenie. Cum drepturile au ajuns să fie stabilite pe baza rezidenţei şi nu pe cea a statutului de cetăţean, distincţia clară, până nu de mult dintre *cetăţean* şi *străin* s-a opacizat. Devalorizarea ideii de cetăţenie a contribuit la creşterea importanţei codurilor internaţionale ale drepturilor omului, cu premisa sa de *apartenenţă* universală. Ca o consecinţă, cetăţenia s-a devalorizat în ţările *gazdă* / *de adopţie* (de ex. străinii rezidenţi în SUA sau în ţări vest-europene nu au simţit nici o nevoie să se naturalizeze, nici chiar atunci când acest lucru a fost posibil).

Şi mai interesant ar fi să punctăm şi un alt lucru. Migraţia însăşi, ca fenomen, resimte modificări structurale. În funcţie de tipul de spaţiu de proveniență mobilul migrării este altul şi, implicit, tipul de naraţiune este altul. Şi voi reveni la prezentarea cu care debuta excursul nostru, unde subliniam cronologia migrării celor trei subiecţi ai interviurilor noastre. Astfel, emigrarea înainte de 1989 presupunea o trecere brutală dintr-un spaţiu într-altul, o trecere în marea majoritate a cazurilor, ilegală. Naraţiunea are la bază trauma, subiectul retrăind trecutul cu aceeaşi identitate de fiecare dată când povesteşte. Naraţiunea are aici un caracter dual: este o *poveste* personală despre o experienţă personală trecută, intimă, dar în acelaşi timp împărtăşită ori de câte ori contextul o permite. Pentru că povestirea fără ascultător moare, astfel că indiferent de cât de dureros poate fi actul povestirii şi cât de intim, împărtăşirea ei unui ascultător rămâne caracteristica fundamentală a acestui tip de naraţiune, parte definitorie a unui anumit tip de strategie a identificării. Căci istoria orală este esenţială nu numai pentru că dă un sens prezentului, ci, mai mult, ea reaşează şi repoziţionează oamenii în raport cu *Celălalt*. Oricum, actul narării face trauma mai suportabilă.

De partea cealaltă, emigrarea post-decembristă înlătură trauma din procesul de dislocare a emigrantului. Trecerea este una liber consimţită, naraţiunea construindu-se aici pe ideea dificultăţilor pe care le întâmpini de-a lungul procesului de obţinere a vizei şi pe opoziţia structurală aici – *no possible future* / acolo – *libertate, zonă a opţiunii*. Interesant este faptul că o astfel de motivaţie diluează ceea ce ar trebui să fie trauma ruperii unui anumit tip de relaţii, a trecerii din zona familiară, cunoscută, în cea nefamiliară, în mod necesar ostilă. Şi mă întreb dacă afirmaţia lui Bernea mai poate fi posibilă într-o lume globală definită de transnaţionalism "fiecare mutare este o rupere de trecut, o pierdere a unui tezaur familial, de neam, aşa cum fiecare mutare este, firesc, o suferinţă de adaptare la o viaţă lipsită de rădăcini, de trecut" (Bernea 1997: 34).

Nu ne oprim asupra detaliilor, lucru ce ar necesita o lucrare mult mai amplă decât cea pe care ne-am propus-o noi. Vom merge mai departe şi vom puncta celălalt tip de spaţiu de emigrare, cel occidental, subliniind diferenţa între translocaţia spaţiu deschis - spaţiu deschis şi spaţiu închis - spaţiu deschis, cazul emigrantului din estul Europei. Tipul diferit al spaţiilor de proveniență modifică fundamental ideea de migrare şi, prin urmare, naraţiunea migrării. Dacă pentru emigrantul occidental nevoia delimitării stricte şi permanente a relaţiei individ / spaţiu, precum şi a aparteneţei este una prea puţin importantă în contextul globalizării, pentru individul spaţiului închis, definirea aparteneţei este oarecum esenţială.

Bibliografie:

Ernest Bernea 1997. *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român*, Bucureşti, Humanitas

Atitudinile în faţa morţii reflectate în sursele testamentare din Oltenia premodernă (1680-1850). Preliminariile unei anchete

Nicolae Mihai

Orice societate îşi modelează propria imagine despre univers, comunitate şi om. Ori, modelul de umanitate poate fi reconstituit dacă ne raportăm la atitudinile fundamentale care îl definesc pe om, precum cele pe care le are faţă de viaţă sau moarte. Prospectată mai mult de etnologi şi antropologi, moartea a intrat şi în atenţia istoricului mai ales în urma impactului *Şcolii de la Annales* sau a noii istorii cum i s-a mai spus. Analizele istoricilor francezi au declanşat şi în alte spaţii culturale febra unei adevărate pasiuni pentru tanatologie, mai ales în deceniile 7-8 ale secolului XX. Treptat, lucrările de specialitate au pus bazele unor modele conceptuale, iar nume precum cele ale lui Philippe Ariès, Pierre Chaunu, Michel Vovelle (ca să amintesc doar pe cele ale câtorva "monştri sacri" ai domeniului) ilustrează un demers care s-a dovedit profitabil nu numai pentru istorie.

În ciuda unui avans considerabil al cercetării acestei problematici în Europa Occidentală, Statele Unite şi Japonia, per ansamblu istoria morţii rămâne încă un şantier deschis, inegal prospectat. Acest aspect se explică, în viziunea lui Michel Vovelle, prin faptul că orice demers de acest tip presupune o anchetă foarte diversificată, plecând de la arheologia cimitirelor sau a mormintelor până la registrele parohiale, cărţile de edificare, surse religioase sau literare, fără a neglija pe cele iconografice sau etnologice (Vovelle 1984:262).

Descoperirea testamentului şi utilizarea acestuia cu succes ca sursă importantă pentru decelarea reprezentărilor mentale faţă de moarte datorează mult unui Pierre Chaunu şi Michel Vovelle. Importantă pentru relevarea sensibilităţii faţă de moarte dintr-o comunitate se dovedeşte a fi atât utilizarea unui corpus coerent de testamente, cât şi analiza în "durata lungă", care să evidenţieze nu numai permanenţele, ci şi schimbările care apar.

O asemenea temă n-a constituit subiectul unei cercetări în Oltenia, conform informaţiilor pe care le deţinem. În urma unei investigaţii pe care am întreprins-o la filiala craioveană a Arhivelor Naţionale, la care s-a adăugat culegerea unor testamente ("diate") din *Arhivele Olteniei* (seria veche), am putut alcătui un corpus de ~ 100 de piese, majoritatea lor inedite, din intervalul cronologic 1687-1850. Precizăm că mai există numeroase piese pentru deceniile următoare ale secolului al XIX-lea, dar, din raţiuni metodologice, ne-am oprit doar la sfârşitul primei jumătăţi a acestuia.

Ancheta noastră va avea în vedere două dimensiuni indispensabile: cea cantitativă şi cea calitativă. Concret, într-o primă fază, vom apela la o destructurare a a textelor, bazată pe urmărirea în paralel a unor teme, motive care ţin de formularul tipic al diatelor româneşti (comparaţia cu alte spaţii nu va fi ocolită), de schimbările pe care acestea le înregistrează în timp. Analiza serială va fi dublată de una de ordin calitativ, referitoare focmai la modurile în care este percepută moartea în sensibilitatea colectivă românească din Oltenia, în intervalul cronologic menţionat. Vom apela la metodologia specifică istoriei mentalităţilor, având ca model analizele clasice ale lui Pierre Chaunu şi Michel Vovelle.

Cum cercetările de istoria mentalităţilor asupra temei morţii în spaţiul românesc sunt de abia la început, referinţele noastre din istoriografia de specialitate vor fi reduse. Un foarte bun punct de plecare îl constituie articolul pe care d-na Violeta Barbu l-a consacrat discursului asupra morţii în Ţara Românească medievală şi premodernă (Barbu 1994). Se adaugă consideraţiile teoretice semnate de Simona şi Toader Nicoară în lucrarea lor dedicată istoriei mentalităţilor şi imaginarului(Nicoară 1996:91-112). Interesante analize despre sentimentul morţii au realizat recent Toader Nicoară şi Doru Radosav, primul ocupându-se de istoria reprezentărilor mentale în lumea rurală transilvană a secolului al XVIII-lea (Nicoară 1997:189-231), cel de-al doilea studiind manifestările sentimentului religios la români în perioada secolelor XVII-XIX. Doru Radosav atacă chiar problema discursului testamentar şi a funcţionalităţii testamentului în cadrul practicilor populare legate de fenomenul morţii(Radosav 1997:178-185).

Sigur, o astfel de anchetă presupune în opinia noastră urmărirea unor aspecte pe care le considerăm importante. Este vorba de: tipul de testament (lung/scurt), respectarea unui formular prestabilit, raportul dintre acesta şi exprimarea propriei sensibilităţi (analiza cantitativă ne va permite să sesizăm când apar mutaţiile), limbajul testamentar (frecvenţa unor locuri comune, clişee, dispariţia unora, apariţia altora, când pot fi datate aceste procese), categoriile sociale cărora aparţin testatatorii (boieri, clerici, orăşeni, ţărani), locul (oraş, târg, sat), semnături proprii (nivelul de cultură al testatorilor care poate fi identificat şi în analiza textelor diatelor), numărul de martori, raportul dintre aspectele spirituale şi cele temporale. Un loc foarte important va reveni studiului diferitelor părţi componente ale diatelor, a preponderenţei sau chiar a dispariţiei unora dintre ele, respectiv identificarea contextelor cronologice când apar aceste schimbări de mentalitate. Desigur, toate acestea sunt doar o parte dintre elementele unei reţele mult mai complexe care trebuie reconstituită.

Câteva consideraţii preliminare pe marginea eşantionului pe care îl avem în vedere se pot face (a se vedea tabelele de mai sus). În acest sens, am încercat o mică grupare serială a surselor, luând în calcul pe de o parte, categoria socială şi sexul testatorului, pe de altă parte, intervalul cronologic căruia i se circumscriu respectivele diate. Pentru o mai bună evidenţiere am optat în ultimul caz pentru o organizare pe tranşe de trei decenii, cu excepţia ultimului segment cronologic.

Rezultatele acestei analize seriale preliminare sunt relevante pentru ceea ce am putea numi o primă fază a cercetării. Dar ele trebuie totodată luate cu oarecare rezervă, tocmai datorită faptului că avem de a face cu un eşantion redus de testamente. Foarte multe s-au pierdut în cursul timpului şi este firesc atunci să nu absolutizăm rezultatele pe care le vom obţine.

În al doilea rând, cum nu le-am transcris integral pe toate, există posibilitatea să mai apară unele modificări în privinţa apartenenţei sociale (este vorba de raportul orăşeni/ ţărani). Trebuie totodată precizat că, în lumina observaţiilor formulate de d-na Violeta Barbu în studiul mai sus amintit (Barbu 1994:112-13), diatele aparţinând boierimii şi chiar reprezentanţilor de seamă ai categoriilor urbane se regăsesc în Condici de acte întărite de diferiţi mitropoliţi de la începutul secolului al XIX-lea. Or, în investigaţiile noastre am dat de diate de mai sus, se constată cu uşurinţă o creştere spectaculoasă a numărului de diate redactate în intervalul 1800-1850.

Câteva explicaţii incipiente cu privire la acest fenomen pot fi oferite. Nu ştim dacă se poate vorbi de o creştere a nivelului cultural (ea este hazardată pentru mediul rural, chiar în secolul al XIX-lea, în ciuda apariţiei şi aici a unei reţele de învăţământ), cât mai ales de o generalizare şi reglementare a acestei practici care ţine de o anumită reorganizare a instituţiei Bisericii şi de o mai mare atenţie din partea forurilor ecleziastice şi laice. Pe de altă parte apare şi aici fenomenul referitor la o anumită vizibilitate a morţii care nu mai este comună, anonimă, ci se desfăşoară sub privirea publică, ceea ce explică sporirea acestor acte finale.

Modul în care este structurată diata merită o atenţie specială. Majoritatea pieselor culese de noi respectă modelul oferit de mitropolitul Antim Ivireanul în 1714. Găsim astfel Secţiunea A care include câteva teme obligatorii: incertitudinea momentului morţii, redactarea actului, testatorul aflându-se în deplinătatea facultăţilor mentale, unde toţi testatorii, cu o singură excepţie, sunt ortodocşi).

Există însă şi derogări de la practica obişnuită. De exemplu, în cazul diatei boierului Ştefan Broşteanu din Gorj (1817), secţiunile A,B, E şi F apar înaintea secţiunii C.Testamentul lui Gheorghe sin Nicolae Ciontea din Râmeşti-Vâlcea (1815) nu cuprinde decât secţiunea C. Cele mai interesante în ceea ce priveşte exprimarea unei sensibilităţi deosebite în faţa momentului morţii se dovedesc testamentele boierilor. Cele ale boierilor Maria Bengescu (1736), Sandu Bucşănescu (1760) şi Alexandru Filipescu-Vulpe (1825) sunt trei piese deosebite.

Un element important asupra căruia atrage atenţia şi François Lebrun se referă la identificarea momentului în care se produce o schimbare importantă în actul testamentar, în sensul deplasării de accent pe dispoziţiile temporale care vor surclasa pe cele spirituale (Lebrun 1975:331). Dacă istoricul francez în analiza sa consacrată provinciei Anjou propunea anul 1760, în ceea ce priveşte Oltenia, în lumina datelor preliminare de până acum, credem că este vorba de sfârşitul secolului al XVIII-lea. Cu certitudine, odată cu începutul secolului al XIX-lea, fenomenul poate fi constatat cu uşurinţă în practica testamentară din Oltenia. Posibilitatea conexării sale cu interpretările legate de un posibil proces de desacralizare nu trebuie respinsă, dar credem că în egală măsură asistăm la transformarea diatei într-o practică obligatorie dintr-o dublă perspectivă: cea a bunului creştin şi cea a cetăţeanului model care definesc pe orice membru al comunităţii în viziunea concertată a forurilor ecleziastice şi laice.

Deoarece nu avem încă toate sursele adunate este dificil de exprimat nişte concluzii pertinente. Din analiza sumară a diatelor pe care le-am putut consulta până acum reiese că întocmirea acestor acte şi în Oltenia devine mai frecventă, începând cu sfârşitul secolul al XVIII-lea. În secolul al XIX-lea este deja o practică cotidiană la care apelează nu doar boieri, clerici, negustori, diverşi artizani, dar şi numeroşi ţărani. Pe de altă parte, sensibilitatea în faţa morţii cunoaşte exprimări variate, diatele clericilor (monahilor) şi cele ale boierilor, fiind de departe cele mai interesante, mărturii şi ale unui anumit suport cultural care îi face simţită prezenţa într-un discurs aparte asupra morţii.

Repartizarea diatelor din Oltenia pe categorii sociale şi pe sexe

Boieri	Clerici		Negustori	Orăşeni	Ţărani	Bărbaţi	Femei	Total
	Monahi	Preoţi						
16	5	2	6	18	54	77	24	101
15,84%	4,95%	1,98%	5,94%	17,82%	53,46%	76,23%	23,76%	100%

Repartizarea diatelor din Oltenia pe segmente cronologice

PERIODIZARE	Numărul diatelor	Procent	Bărbaţi	Procent	Femei	Procent
1680-1709	4	3,96 %	4	3,96 %	–	–
1710-1739	4	3,96 %	3	2,85 %	1	0,99 %
1740-1759	2	1,98 %	2	1,98 %	–	–
1760-1799	8	7,92 %	7	6,93 %	1	0,99 %
1800-1829	36	35,64 %	26	25,74%	10	9,90 %
1830-1850	47	46,53%	35	34,65%	12	11,88%
TOTAL	101	100%	77	76,23%	24	23,76%

Bibliografie:

Michel Vovelle 1984. *Histoire de la mort* în *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 2, Paris.

Pierre Chaunu 1978. *La mort à Paris XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, Fayard.

Michel Vovelle 1973. *Piété baroque et déchristianisation. Les attitudes devant la mort au XVIIIe siècle*, Paris, Plon.

Violeta Barbu 1994. *«Sic Moriemur». Discourse upon death in Wallachia during the Ancien Regime* în "Revue Roumaine d'Histoire", nr. 1-2.

Simona Nicoară, Toader Nicoară 1996. *Istoria mentalităţilor şi imaginar social. Istoria şi noile paradigme ale cunoaşterii*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană/ Mesagerul.

Toader Nicoară 1997. *Transilvania în zorile modernităţii(1680-1800). Societate rurală şi mentalităţi colective*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană.

Doru Radosav 1997. *Sentimentul religios la români. O perspectivă istorică sec XVII-XIX*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

François Lebrun 1975. *Les hommes et la mort en Anjou aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris , Flammarion.

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

Doamna cântecului

O dată la doi ani ne întâlnim la Craiova, în inima Olteniei, spațiu de puternică efervescență spirituală, la ceea ce, pe drept cuvânt, considerăm a fi cea mai mare sărbătoare a cântecului popular. Festivalul "Maria Tănase", devenit deja unul cu rezonanțe semnificative pentru întreaga spiritualitate românească, îmbină în mod fericit trecutul cu prezentul, tradiția cu noutatea, diversele modalități de exprimare specifice genului. Participarea la un astfel de eveniment este o adevărată sărbătoare a spiritului.

Programele și proiectele culturale care s-au impus în conștiința publică prin calitate și profesionalism – așa cum este, indiscutabil, acest festival – ne sensibilizează în mod deosebit și ne fac încrezători în destinul cultural al României.

Festivalul - Concurs Național al Interpreților Cântecului Popular Românesc "Maria Tănase" reprezintă un reper cultural de mare importanță și de certă influență spirituală benefică. El este, în același timp, un efort de construcție instituțională, un ansamblu de valori pe care ne străduim să le promovăm în societatea românească. În condițiile în care patrimoniul muzical reprezintă unul din obiectivele asumate ale ministerului, noi apreciem în mod deosebit această manifestare, fapt evidențiat și prin sprijinul material, uman și financiar pe care am înțeles să-l acordăm pentru organizarea sa în acord cu exigențele specifice adevăratelor sărbători culturale.

Provocările începutului de mileniu se manifestă pregnant în domeniul culturii și civilizației ca fenomene de globalizare, de integrare, de spiritualizare a frontierelor. Ministerul Culturii și Cultelor este angajat în procesul de racordare națională la realitățile europene, în susținerea și afirmarea valorilor spiritualității românești, în procesul de consolidare a unei voci și a unui specific românesc în cadrul edificiului european și mondial. Suntem convinși că Festivalul "Maria Tănase" este una dintre acele contribuții, importante la dezvoltarea culturală, națională, ca element distinct al unei construcții spirituale globale.

Transmitem un gând de apreciere celor implicați nemijlocit în desfășurarea acestui veritabil eveniment: Consiliul Județean și Prefectura Dolj, Societatea Română de Televiziune, Societatea Română de Radiodifuziune, Radio "Oltenia" Craiova și, nu în ultimul rând, sufletul acestui festival – Centrul de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare a județului Dolj.

Ne exprimăm convingerea că ediția din acest an a Festivalului "Maria Tănase" se va integra organic într-o tradiție de care avem toate motivele să fim mândri și pe care suntem datori să o transmitem mai departe prin puterea faptei.

Academician Răzvan Theodorescu
Ministrul Culturii

Din arhiva Institutului de Etnografie și Folclor "C. Brăiloiu"

Din arhiva personală a instrumentistului Dumitru Zamfira

Din arhiva Muzeului Olteniei, secția de Etnografie

FESTIVALUL CONCURS NAȚIONAL AL INTERPREȚILOR CÂNTECULUI POPULAR

Din arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor "C. Brăiloiu"

Amintiri de concurent

Floarea Calotă

Privesc înapoi cu bucurie şi uimire. Am sosit la Craiova cu un tren care sfâşia câmpia cu fluierături metalice care nu prea mă încurajau. Am coborât pe peron copleşită de emoţii şi temeri, cărând un geamantan în care aveam şi "costumul de fată", împrumutat de la Muzeul Sătesc Drăgşani, prin gestul generos al d-lui învăţător Antonică Popescu...Fiecare concurent era preluat de cineva, condus la hotel, informat în legătură cu programul zilnic, începând de la micul dejun până la intrarea în scenă. Graficul acesta l-am simţit ca pe un val destul de rece şi înalt. La prima repetiţie m-am speriat şi mai tare: toţi concurenţii erau buni şi foarte buni, aveau repertorii alese cu grijă, toţi doreau să cânte şi să convingă, să fie inspiraţi, să prindă clipa de magie...

Mi-o amintesc bine pe Vasilica Dinu: subţire ca o trestie, chip frumos încadrat de două cozi lungi castaniu închis, un glas care atrăgea imediat atenţia. Era vegheată îndeaproape de d-na profesor Paula Dogăroiu. A cântat foarte frumos. Admir şi astăzi, fără rezerve, evoluţia ei. Publicul ne-a întâmpinat pe toţi cu o căldură necunoscută mie până atunci. Şi n-a fost o întâmplare – publicul craiovean iubeşte cântecul popular – aşa se explică, poate, faptul că Oltenia are foarte mulţi cântăreţi. Personalităţi oficiale, organizatorii festivalului, ziarele locale, Radioul şi Televiziunea colaborau fericit în fluxul firesc al festivalului. Într-una dintre seri, aşezat comod într-un fotoliu al Teatrului Naţional, se bucura de cântec Marin Sorescu...N-aş fi îndrăznit să sper atunci că, peste ani, ne va apropia o amiciţie izvorâtă şi din admiraţia pe care, în timp, a adunat-o şi pentru cântecul meu. N-aş fi îndrăznit să sper că va veni o zi de 8 iulie 1994, când fiica mea Ioana îi va rosti câteva din poeziile sale şi-l va face fericit. Am petrecut o seară de neuitat:ne-a arătat colecţia de icoane, cărţile sale "rănite" de gloanţe în 1989. Ne-a împărtăşit "taina atelierului" din podul casei – i-am văzut lucrările şi am rămas cu amintiri de neşters, şi eu şi copiii mei, Ioana şi Mihai.

Lumina sufletului său, în drumurile cosmice, îi povesteşte Mariei Tănase cum îi cântă suflarea românească toate cântecele, cum îi cinstesc oltenii memoria. Cântecul şi Poezia trebuie să se fi întâlnit.

Închei cu un gând pentru concurenţii acestei ediţii: cântaţi cu bucurie, din adâncul trăirilor voastre şi veţi fi auziţi.

Din arhiva C.C.P. Dolj

Festivalul-Concurs Naţional al Interpreţilor Cântecului Popular Românesc "*Maria Tănase*" Craiova, 2001

Programul manifestărilor

Marţi, 30 octombrie

Colocviul "***Cântecul popular românesc. De la societatea tradiţională la societatea de consum***" – Casa Băniei

Secţiunea I
9.00 – 10.30 Susţinerea comunicărilor
Moderatori: dr. Otilia Hedeşan, Ştefan Enache

Dr. Elise Stan, **TVR**, *Povestea cântecului*
Dr. Marian Lupaşcu, **Institutul de Etnografie şi Folclor "C. Brăiloiu Bucureşti,** *De la folclor la muzica populară*
Dr. Niţă Frăţilă, **Academia de Muzică, Novi Sad**, *Continuitate şi schimburi în folclorul muzical-vocal al românilor din Vojvodina, Jugoslavia*
Dr. Sabina Ispas, **Institutul de Etnografie şi Folclor "C. Brăiloiu" Bucureşti**, *Eroul cu o mie de feţe*

10.30 -11.00 Pauză de cafea

11.00 – 12.30 Susţinerea comunicărilor

Drd. Mihai Fifor, **Centrul Creaţiei Populare Craiova,** *Ritualizarea cântecului epic*
Laura Jiga, **Institutul de Etnografie şi Folclor "C. Brăiloiu" Bucureşti,** *"Agurida" şi Loredana Groza*
Ştefan Enache, **Muzeul Olteniei, Secţia de Etnografie,** *Paradoxuri în cultura tradiţională română*

12.30 – 13.30 **Vernisaj, Expoziţia memorială "*Maria Tănase*"**, Casa Băniei

Secţiunea a II-a
16.00 – 17.30 Susţinerea comunicărilor
Moderatori: dr. Sabina Ispas, dr. Nicolae Panea

Dr. Otilia Hedeşan, **Universitatea de Vest, Timişoara,** *Comunicarea canonului*
Dr. Nicolae Panea, **Universitatea din Craiova,** *Actul de performare ca ospitalitate*
Drd. Nicolae Mihai, **Centrul Creaţiei Populare, Craiova,** *Atitudinile în faţa morţii reflectate în sursele testamentare din Oltenia premodernă (1680 - 1850). Preliminariile unei anchete*

17.30 – 18.00 Pauză de cafea

18.00 – 19.30 Susţinerea comunicărilor

Nora Vasilescu, **Centrul Naţional al Creaţiei Populare, Bucureşti,** *Bocetul ca act, artă şi relaţie în comuna Vârfurile, judeţul Arad*
Drd. Cornel Bălosu, **Muzeul Olteniei, Secţia de Etnografie,** *Translări şi suprapuneri simbolice în ritualul funerar*
Dr. Camelia Burghele, **Muzeul de Artă şi Istorie Zalău,** *Imaginile Ierusalimului. Cântec, cântare, colindă, psalm religios şi descântec terapeutic*

Festivalul - Concurs Naţional al Interpreţilor Cântecului Popular Românesc "Maria Tănase"

10.00 Preselecţia finală a concurenţilor – Sala Teatrului Naţional

Miercuri, 31 octombrie

18.00 Spectacolul-concurs, Sala Teatrului Naţional

Joi, 1 noiembrie

11.00 **Colocviul realizatorilor de emisiuni de radio şi televiziune**, Radio Oltenia, Galeriile Radio Art
Moderator: dr. Gabriela Rusu - Păsărin

18.00 Spectacolul-concurs, Sala Teatrului Naţional

Vineri, 2 noiembrie

18.00 Spectacolul de gală, Sala Teatrului Naţional

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

O sărbătoare se reinventează : Sfântul Andrei

Otilia Hedeşan

„Faceţi o bucurie celor dragi şi oferiţi-le...” — iar de aici apare variaţia, în funcţie de campania promoţională cea mai eficientă a sezonului. „Vişinele trase în ciocolată” de la *Kandia*, „noile” produse „*Excelent*” sau „*Suchardine*”, bomboanele care valorifică „secole de tradiţie” în producţia „celei mai fine ciocolate” ocupă, rând pe rând, poziţia cadoului celui mai potrivit şi care, implicit, ar trebui să devină şi cel mai râvnit care poate fi pregătit pentru sărbători. De câţiva ani, televiziunile româneşti inaugurează această serie de spoturi publicitare în ultimele zile ale lunii noiembrie, iar prima ocazie în care — parafrazând ceea ce e de parafrazat! — poate fi oferit un asemenea cadou este Sfântul Andrei. Mai apoi, reclamele se vor relua aidoma, atât doar că locul Sfântului Andrei va fi luat de Sfântul Nicolae, Sfântul Ştefan, Sfântul Vasile şi Sfântul Ion. După observaţiile mele de până acum, acest termen nu poate fi depăşit, ca şi cum, dacă ai vrea „să faci o bucurie” unui prieten pe care îl cheamă Florin sau Florica, Gheorghe sau Georgeta, Maria sau Marin —, ca să amintesc doar câteva nume româneşti extrem de răspândite — cutia de ciocolată cu pricina nu ar mai fi la fel de utilă.

Cum lucrurile nu stau, în mod evident, astfel, voi observa doar că această scurtă campanie de publicitate decupează, din timpul anual, *un sezon al sărbătorilor*. Ar fi de remarcat, desigur, că ea se inserează exact în intervalul în care promoţia obişnuită a produselor acestor firme se află într-o perioadă de stagnare — în primele zile ale lui decembrie iau sfârşit foarte îndelungatele serii de emisiuni de reclamă pentru ciocolatele obişnuite, comune: „Ambasador”, „Excelent” sau „Poiana” —, în ciuda faptului că acest răstimp este unul care presupune o desfacere maximă de zaharicale. În acelaşi sens, s-ar putea deduce şi că cei mai importanţi producători români de dulciuri au pregătite oferte diversificate, iar unul dintre criteriile care susţin alternativa îl reprezintă distincţia *cotidian / festiv*. În cazul de faţă, tabletei de ciocolată îi ia locul cutia, altfel spus, produsul brut este înlocuit cu un altul nu neapărat superior calitativ, dar, oricum, sărbătoresc, în sensul că el este intens decorativ; este, în acelaşi timp, un produs care nu se poate consuma oricând, ci are nevoie, pentru aceasta, de o ocazie specială care se suprapune chiar peste timpul principalilor „sfinţi” din această perioadă.

Nu jocul dintre *obişnuit* şi *special* în producţia românească de ciocolată mă interesează, însă, aici. Motivul pentru care am invocat aceste realităţi îl reprezintă faptul că ele pot fi luate ca mărturie foarte puternică pentru recenta transformare a zilei de Sfântul Andrei în *moment inaugural al sărbătorilor de iarnă*. Această prefacere este cu atât mai ofertantă cu cât ea se desfăşoară chiar sub ochii noştri, astfel încât o analiză atentă a resurselor simbolice pe care le mobilizează poate da seama, prin generalizări succesive, despre criteriile de succes ale unei sărbători.

Cum a ajuns, aşadar, Sfântul Andrei, dintr-o mică sărbătoare regională pe cale de a fi dată uitării, dintr-o zi onomastică neînsemnată, în care sărbătoriţii erau felicitaţi de foarte puţini prieteni (care, adesea, se întâmplă să uite data exactă a „sfântului”) ziua — reper din calendarul de acum al festivităţilor?

Există un început în toate, iar pentru situaţia de faţă, acest moment iniţial l-a reprezentat sărbătoarea din 1998. A fost momentul în care canalul Pro Tv a conceput întregul sistem de programe din 30 noiembrie ca pe o celebrare a Sfântului Andrei. Deşi o mulţime de raţiuni interne trebuie să fi stat la baza acestei decizii — printre ele numărul foarte mare de realizatori şi prezentatori de emisiuni cu numele de Andreea şi Andrei : Andreea Esca, Andreea Berecleanu, Andrei Zaharescu, să numesc doar persoanele cele mai proeminente —, oferta era una fără precedent în domeniul programelor româneşti de televiziune. Multe zile importante sub aspect religios beneficiaseră, după Revoluţie, de emisiuni speciale, unele dintre ele chiar destul de ample, însă cu excepţia Paştelor, Crăciunului şi Revelionului, nici una dintre acestea nu reuşise să ocupe o întreagă zi de emisie a unui post de succes şi cu audienţă naţională.

Nu-mi rămâne decât să constat că, graţie *mass media*, Sfântul Andrei a bulversat ierarhiile tradiţionale ale sărbătorilor româneşti. El a urcat brusc undeva foarte sus, în proximitatea celor câteva sărbători cardinale — religioase şi populare totodată —, aruncând, în schimb, în umbră, zile cu semnificaţii profunde sau sărbători încă vii din viaţa comunităţilor tradiţionale. Anii următori au dovedit că nu este vorba doar despre un *show* de succes, căci, în mod sistematic, data de 30 noiembrie a început să fie marcată de programe speciale de Sfântul Andrei — iar ideea a fost preluată, tacit, de majoritatea televiziunilor (cu o anumită reticenţă doar din partea Televiziunii Naţionale).Sărbătoarea îşi descoperise, aşadar, câteva elemente de coerenţă: avea un *nume* - Sfântul Andrei; avea un *timp* - 30 noiembrie; şi avea, mai ales, *un ritual special*: privitul unui program propriu la televizor.

Este vorba despre un program care, datorită unei foarte minuţioase analize semantice a sărbătorii populare a Sfântului Andrei, analiză realizată în primul rând pe seama studierii surselor bibliografice de tot felul dar şi pe consultarea unor specialităţi în etnologie şi teologie, putea să ofere extrem de multă variaţie.

În primul rând, Sfântul Andrei la televizor însemna o sărbătoare petrecută la onomastica vedetelor preferate. O serie de informaţii, mai convenţionale sau mai delicate, din viaţa acestor talenţi de succes, au permis, de fapt, posturilor de televiziune să-şi facă propagandă mascată. Rescriind una din frazele prin care Michel De Repetigny analizează felul în care a fost prezentată vizita papei în presa scrisă din Quebec, pot semnala că *"mass media*, în mod simultan, au prezentat oamenilor un program festiv şi s-au prezentat pe ele însele, trimiţând spectatorilor imaginea înduioşătoare a participării lor la sărbătoare" (apud Coman, 2001, 9). Problema este că această exhibare a vieţii private a persoanelor celebre cu numele de Andreea — mai ales — şi de Andrei coincide cu o serie de alte zile ale numelui care se sărbătoresc, simultan, în mediile familiale. Nu trebuie ignorată, în acest sens, o realitate onomastică: numărul celor botezaţi Andreea şi Andrei a explodat în ultimele decenii. Aşadar, persoanele care îşi serbează onomastica în această zi sunt numeroase şi, în mod suplimentar, este vorba despre foarte mulţi copii şi tineri, ceea ce face ca organizarea unor întâlniri festive să fie foarte probabilă. Ca sărbătoare domestică, Sfântul Andrei se mulează foarte uşor pe modelul mult mai vechilor „sfinţi onomastici” ai românilor - Ion, Gheorghe, Nicolae, Dumitru, Constantin şi Elena sau Maria, - dar totodată, el oferă celor care îi poartă numele, şansa unică de a-şi celebra ziua şi patronul împreună cu o serie de figuri carismatice, mai ales din lumea - destul de puţin contestată - a *show-biss*-ului. Notez, în treacăt, că anii de re-afirmare şi reconstruire a sărbătorii Sfântului Andrei sunt aceia ai succesului enorm în televiziune a două realizatoare cu numele de Andreea: Andreea Esca şi Andreea Marin, care asigură, fiecare în parte, audienţe de excepţie, chiar dacă fiecare dintre ele pentru categorii complet diferite de public.

Unul din efectele acestui mod aparte de a sărbători ziua numelui - la

televizor şi acasă în acelaşi timp - îl constituie fluidizarea comunicării. Practic Sfântul Andrei poate fi catalogat ca un gen de *media event* care „creează momente de excepţie, marcate de întreruperea ritmurilor vieţii cotidiene; el declanşează o vastă mobilizare de masă în jurul transmisiei televizate: vizionarea se face în colectiv, este considerată aproape obligatorie şi generează fenomene de solidaritate, la scară micro şi macro socială” (Coman, 2001, 4).

Este o ocazie minunată de a introduce cât mai multe ingrediente pe acest fond de apercepţie intens afectivizată a programelor. Sfântul Andrei asigură suficiente resurse în acest sens.

Mai întâi, vechea sărbătoare populară este una extrem de ofertantă: „1.**Sântandrei**. 2. Ziua lupului; în această zi îşi vede lupul coada. 3. Facerea sării vitelor. 4. Facerea [illegible] sare a vitelor descântată şi îngroparea lui într-o răzoi înfăşurat în pragul uşii staulului. Această sare astfel preparată la Sânandrei se scoate la Sângiorz de sub pragul staulului şi, în tărâţe sau făină de cucuruz, se dă vitelor de mâncare spre a fi ferite de fermecături, vrăjitorii şi alte rele. 5. Facerea unturii vitelor. Aceasta, asemenea se îngroapă laolaltă cu drobul de sare al vitelor şi, scoţându-se la Sângiorz, se face untura aceea cu care la Sângiorz devin unse oile, vacile, spre a fi ferite de luarea laptelui, de boale şi de alte rele. 6. În multe comune, numeroase familii sântuiesc Sânandrei de patronul casei. 7. Ungerea cu ai (usturoi) a ţâţânelor uşii pentru a opri intrarea în casă a strigoilor de a nu ataca persoanele ce dorm acolo. 8. La Sânandrei se face din partea fetelor şi farmecătoriile pre parte (scrisa, ursita, data) pentru ştiricirea viitorului bărbat. Asemenea se fac farmecăturile şi vrăjitorii la izvoare, fântâni şi râuri” (Mangiuca, 1883). Simplificând la maximum, semnificaţiile sărbătorii pot fi coagulate în jurul a două nuclee semantice: spaima de *lupi* şi *strigoi*; respectiv *magia erotică*. În ciuda succesului de public absolut al ambelor chestiuni, deocamdată emisiunile de televiziune au focalizat mai ales asupra imaginarului şi arsenalului de legende privitoare la lupi şi strigoi. Este vorba, foarte probabil, despre un efect indirect al lecturilor producătorilor acestor emisiuni. Două texte fundamentale privitoare la semnificaţiile sărbătorilor româneşti, apărute în perioada imediat anterioară re-inventării Sfântului Andrei, glosau asupra sărbătorii în termenii identificării sale cu o zi a lupilor cu rădăcini evidente şi copleşitor de bogate în semnificaţii în lumea dacică. De exemplu: „**Sânandrei**, sărbătoare cu dată fixă (30 noiembrie), sinonimă cu Andreiu de Iarnă şi Cap de Iarnă, dedicată unui *zeu autohton , patron al lupilor*, care a preluat, sub influenţa creştinismului, numele şi data de celebrare ale Apostolului Andrei. Ia pare a fi fost, într-un vechi calendar popular, o sărbătoare de reînnoire a timpului, asemănătoare cu Anul Nou Contemporan. [...] Ziua şi noaptea de Se păstrează numeroase elemente specifice Anului Nou şi Revelionului: excese de mâncare, băutură şi distracţie, prepararea băuturilor rituale şi a băuturilor rituale” (Ghinoiu, 1997, 175). La rândul său, într-o carte mult mai complexă şi atentă la nuanţe, Marianne Mesnil, analizând vechiul text despre vampirismul din Banat şi sudul Transilvaniei al lui Georg Tallar, republicat în decenniul al patrulea de către Valeriu Bologa, nu se ferea să afirme „dimensiunea sezonieră a complexului vampiric” românesc (Mesnil — Popova, 1997, 141), observând că Sfântul Andrei inaugurează „un adevărat anotimp al strigoilor”.

Emisiunile de televiziune au construit intens pe această bază. Scenografii au decorat studiourile cu usturoi în exces; etnologii — Ion Ghinoiu în primul rând, susţinătorul cel mai pasionat al relaţiilor dintre sărbătoarea Sfântului Andrei şi vechiul panteon dacic — au vorbit despre strigoi şi oameni-lupi; reporterii de la studiourile regionale au reconvertit ştirile de senzaţie /sau chiar de scandal/ despre fenomene paranormale sau măcar stranii în poveşti despre strigoi şi priculici. Subiectul permitea enorm. Încă mai permite. Este un subiect aproape neexplorat. O adevărată mină de aur pentru cine va şti să îl utilizeze, estimându-i, mereu, capcanele şi căile de succes.

Dincolo de ineditul, de spectaculozitatea şi dramatismul cu totul aparte, el a angrenat ziua festivă a Sfântului Andrei în câteva complexe semantice: pe de o parte, discuţiile despre priculici şi strigoi trimit la tradiţie şi, implicit la identitate; pe de altă parte, ele sunt subiecte până nu de multă vreme tabu, întrucât acroşează, oricât de firav, marele mit *hollywood*-ian al lui Dracula. Paradoxală prin îmbinarea contrariilor, noua sărbătoare a Sfântului Andrei a mers pe sârmă în[illegible] de prezentare pitoresc[illegible] a credinţelor şi obic[illegible] româneşti şi una globalizantă, c[illegible] ataşare la marele mit[illegible] de tip *talk-show* pe subiectu Dracula. Un asemenea traiect est[illegible] însă, o simplă variantă a unor discu[illegible] mult mai alambicate şi generalo despr[illegible] relaţiile dintre identitar şi mondia[illegible] Problema relaţiei românilor cu mitu[illegible] lui Dracula este una dintre cele ma[illegible] sofisticate şi complicate. Într[illegible] asumarea furioasă (sau, dimpotriv[illegible] defetistă) a stigmatului şi acceptare[illegible] participării la un joc plin de profitu[illegible] economice se pot dovedi, cele ma[illegible] variate atitudini şi reacţii personal[illegible] sau de grup.

Cum, până la urmă, problem[illegible] Dracula este una care poate[illegible] prund[illegible] mult prea adânc, amagând, invo[illegible] luntar, puncte nevralgice, ceea c[illegible] ameninţă, evident, o sărbătoare - î[illegible] sensul în care discuţia pe seama sa s[illegible] defineşte ca meta-text, nu ca text! producătorii pro[illegible]melor de Sfântu[illegible] Andrei au avut grijă să neutralizez atenţia publicului faţă de o alt[illegible] semnificaţie, în[illegible]ată cu cea strigoilor /cu funcţie de efigi[illegible] identitare/ în relaţie cu un altceva, d[illegible] factură mondializată. Astfel, Sfântu[illegible] Andrei, văzut ca sărbătoare a morţilo[illegible] care se întorc pe tărâmul celor vii, [illegible] fost asociat cu o altă sărbătoare, nu[illegible] foarte îndepărtată în timp: cu *Hal[illegible] loween*. Ziua se raporta, astfel, la u[illegible] model de succes mondial[illegible] neîncetând, totuşi, să fie variant[illegible] românească - chiar cu tentă dacică[illegible] a acestuia.

Trebuie să notez că, în mod difuz[illegible] succesul acestei sărbători reangre[illegible]nate de *mass media* a fost susţinut ş[illegible] de o serie de reinterpretări privitoar[illegible] la creştinismul românilor. Vechiulu[illegible] slogan potrivit căruia „românii s-a[illegible] născut creştini” fără să fi primi[illegible] credinţa din partea vreunui persona[illegible] apostolic i s-a substituit, din ce în c[illegible] mai intens, în ultimii ani, ideea că românii au fost creştinaţi de „Sfântu[illegible] Apostol Andrei”.O chestiune desigur, extrem de discutabilă ce puţin la nivel terminologic ş[illegible] cronologic, căci epoca în care Sfântu[illegible] Apostol Andrei a propovăduit dreapta credinţă este mult anterioară formării poporului român.Texte înflăcărat-fantaste fac din Sfântu[illegible] Apostol un fel de iscoadă a lu[illegible] Decebal la sudul Dunării (Manolache 2000, 97), construind prin discursur[illegible] care n-ar rezista, la un examen logic[illegible] mai mult decât un castel din cărţi de joc înaintea unei pale de vânt ma[illegible] puternice, imaginea unui personaj a cărui memorie a subzistat, misterios în imaginaţia populară. Şi pentru că într-un asemenea avânt, orice este posibil, se citează şi texte versificate care ar trebui să funcţioneze drept argumente (Manolache, 2000, 98). Mult mai important este, însă, că această literatură aflată la limita colportajului, poate în congruenţă involuntară cu producţiile media, a condus la o reconsiderare oficială a zilei Sfântului Andrei: începând din 1999, ea a început să fie inscripţionată cu roşu în calendarele creştine ortodoxe emise de Patriarhia, Mitropoliile şi Episcopiile de pe teritoriul României.

Să recapitulez: Sfântul Andrei la televizor; Sfântul Andrei acasă, cu prietenii; Sfântul Andrei ca lectură subtilă despre originile sărbătorilor; Sfântul Andrei tot mai important ca sărbătoare bisericească.

(*continuare în pagina 11*)

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

(*urmare din pagina 10*)

Mai spun o zi de divertisment şi reflecţie; o zi pentru sine şi pentru ceilalţi, apropiaţi şi mai îndepărtaţi, să nu mă feresc de vorbe mari, pentru popor. O zi de rediscutare a unor probleme nodale: cine suntem, de unde ne tragem, ce am vrea să ajungem, cum ar trebui să procedăm? Cât trebuie să păstrăm din vechile noastre tradiţii, de unde trebuie să acceptăm globalizarea?

O zi atât de densă... În mod firesc, aş spune, căci ea este ajunul singurei zile oficial libere din calendarul românesc care, în ciuda faptului că este sărbătoarea naţională, nu a dezvoltat, încă, nici un rit propriu. Poate că nici nu va mai realiza acest lucru.

În fond comemorările, a semnalat deja Pierre Nora, ridică mereu probleme spinoase: „[...] modelul memorial a învins modelul istoric, impunând o cu totul altă utilizare a trecutului, imprevizibilă şi capricioasă" (apud Ricoeur, 2oo1, 128).

O zi ca Sfântul Andrei, însă, fereşte de aceste primejdii. Cred că nu forţez nota dacă spun că reinventarea ei, cu toate paradoxurile pe care le-am semnalat mai sus, ţine, în fond, de un alt mod de redefinire etnică şi antropologică.

Bibliografie:

Zygmund Bauman 1999. *Globalizarea şi efectele ei sociale*, Traducere de Marius Conceatu, Bucureşti, Antet

C. Rădulescu–Codin, D. Mihalache 1909. *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credinţele şi unele tradiţii legate de ele*, Culegere din părţile Muscelului, Bucureşti, Tipografia „Cooperativa"

Mihai Coman 2001. *Mass media şi universul ritual*, în „Folclor literar", X, 2ooo-2oo1, Timişoara, Editura Universităţii de Vest

David Hugh Farmer 1999. *Dicţionar al sfinţilor*, Traducere de Mihai C. Udma şi Elena Burlacu, Argumentul şi articolele consacrate sfinţilor români de prof. univ. dr. Remus Rus, Bucureşti, Univers Enciclopedic

Ion Ghinoiu 1988. *Vârstele timpului*, Bucureşti, Meridiane

Ion Ghinoiu 1997. *Obiceiuri populare de peste an*, Dicţionar, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române

Otilia Hedeşan 1998. *Curs de folclor. Lecţii despre calendar*, Timişoara, Tipografia Universităţii de Vest

Simeon Mangiuca 1883. *Calendar Iulian Gregorian Popolar pe 1883*, Oraviţa

Dumitru Manolache 2000. *Andrei, Apostolul lupilor*, Bucureşti, Anastasia

Marianne Mesnil, Assia Popova 1997. *Etnologul, între şarpe şi balaur, Eseuri de mitologie balcanică*, Cuvânt înainte de Paul H. Stahl, Traducere de Ioana Bot şi Ana Mihăilescu, Bucureşti, Paideia

Marcel Olinescu 1944. *Mitologie românească*, [Bucureşti], Casa şcoalelor

Tudor Pamfile 1997. *Sărbătorile de toamnă şi postul Crăciunului*, în *Sărbătorile la români*, Studiu etnografic, Ediţie şi introducere de Iordan Datcu, Bucureşti, Saeculum I.O.

Martyne Perrot 2000. *Ethnologie de Noël*, Une fête paradoxale, Paris, Grasset

Paul Ricoeur 2001. *Memoria, istoria, uitarea*, Traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Timişoara, Amarcord

Monique Segré 2000. (sub direcţia), *Mituri, rituri, simboluri în societatea contemporană*, Traducere de Beatrice Stanciu, Timişoara, Amarcord.

Să pot închide poarta?

Cornel Bălosu

I. Timshel

Într-o seară , la un post de televiziune, în urmă cu 3-4 ani, sora Seniorului Coposu povestea cum Corneliu, deportat în Bărăgan, care trăia într-o casă de chirpici măcinată de vânturile câmpiei şi împrejmuită de formă cu un gard vegetal, şi-a adus aminte, după apusul soarelui, că n-a închis poarta. "Ce poartă, Corneliu – îi spune sora sa – ce sens mai are?!". Corneliu a replicat în stilul său:"e mare lucru să poţi închide poarta!".

Mai târziu, stimulat şi de o altă naraţie, am înţeles că gestul aparent inutil al lui Corneliu Coposu era legat fundamental de nostalgia libertăţii care îşi căuta exprimări chiar în acte comune, acela de a închide o poartă, şubredă altminteri. Naraţia revelatoare de care pomeneam este cuprinsă în romanul lui Steinbeck, "La răsărit de Eden" în care un chinez, pe numele lui Lee, şi alţi învăţaţi venerabili de aceeaşi etnie, se hotărăsc să desluşească sensul exact al unui verb cuprins într-un verset din "Geneză". Mai precis, este vorba de o sintagmă referitoare la păcat şi la stăpânirea lui. Şi până la urmă, răbdătorii chinezi ajung la concluzia, după ce au studiat doi ani ebraica, că traducerea corectă a sintagmei nu era nici "îl vei stăpâni", nici "stăpâneşte-l" (aşa cum apărea în traducerile americane ale Bibliei), ci "POŢI SĂ-L STĂPÂNEŞTI !" (TIMSHEL).

O translare a tâlcului acestei naraţii către cele două verbe activante ale porţii: a închide şi a deschide şi într-un context ontologic, trebuie consonată de fapt cu dreptul de a alege. Să poţi să închizi sau să deschizi poarta, oricând, are sinonimie cu esenţa libertăţii.

II. Simbolismul porţii tradiţionale

Între două lumi fiind, poarta sau uşa (există totuşi unele diferenţieri simbolice între ele, mai ales din perspectiva spaţializării) este concomitent şi aici şi dincolo, înăuntru şi în afară, intra şi extra muros deci. Cu cele două feţe ale sale, una a interiorului, a ordonatului, a culturii, a beneficului, a sacrului, în principiu, şi cealaltă a exteriorului, a maleficului, a dezordinii sau a haosului, poarta este un simbol ambivalent prin excelenţă.

Identificarea unui asemenea complex semantic, care, altminteri, semnifică şi obstacol, dar şi breşă în ultimă limită, nu se poate face decât în raport cu spaţiul subiectiv, în raport cu sensul traversării, cu intenţionalitatea. Poarta oferă subiectului două şanse, adică dualitatea intrării şi ieşirii sau, mai precis, închiderii sau deschiderii, *de facto* şansa cunoaşterii. Celebra comparaţie a lui Mircea Eliade dintr-o carte de tinereţe în care poarta este "personaj magic care veghează la toate actele capitale din viaţa omului: naştere, nuntire, moarte" (Eliade 1943:43; van Gennep 1996; Constantinescu 1997: 47; Chevalier, Gheerbrandt 1995; Guenon 1997:260-64)este corectă parţial. În principiu, spaţiul porţii nu veghează, diateza porţii este cea pasivă. Ea incumbă un spaţiu care trebuie proteguit. Ea este închisă, este deschisă, este păzită, este trecută. De regulă, poarta consacrată are paznici în toate culturile care controlează practica transcenderii. În spaţiul intim cheia sau lacătul, drugul sau propta sunt izomorfe simbolic paznicului.

Pânza spaţială a porţii este o ţesătură aleatorie. În nici un caz locul său, sinonim pragului (dar nu obligatoriu), nu este benefic. În esenţă, această ţesătură pasivă atrage simbolic şi starea alterităţii, mai ales atunci când nu se respectă norma consuetudinară.

"Locul cel bun" despre care scria Ernest Benea sau Ovidiu Papadima nu se află pe prag sau în subspaţiile uşii; după uşă, deasupra ei, pe toc etc. Într-o carte recentă, Radu Drăgan susţine că "răscrucea, asimilată cu o limită, ca şi uşa sau fereastra casei, este locul de intrare al diavolilor, a vrăjitoarelor şi spiritelor malefice de toate felurile" (Drăgan 2000:136).Se cuvine şi facem o precizare la citatul anterior: poarta face parte din limită, dar este în acelaşi timp şi breşă. Această ambivalenţă ne face să gândim că toposul simbolic al porţii este mai degrabă izomorf cu puntea sau podul, considerând că organic pragul face din perimetrul semantic al porţii.

Actul ritualic oferă porţii una dintre contextualităţile definirii sale. Făcând parte din seria simbolică a traversării, ea atrage şi susţine două categorii de ritualuri: pe de o parte, ritualurile propriu-zise de trecere, care asigură subiectului posibilitatea accederii la o nouă stare socio-culturală (prin iniţiere), pe de altă parte, ritualurile apotropaice sau ale aşa-zisului duh protector. În contextul ritualurilor apotropaice poarta poate fi considerată ca punte aleatorie, definită astfel şi din cauza dezechilibrelor spaţio-temporale.

Calendarul şi preceptele sale magice impun închiderea şi deschiderea porţilor, deci comunicarea sau obliterarea comunicării între lumi. Breşele intime în spaţiul gospodăresc sunt deschise la ursitori, dar trebuie închise la Sân Toader. Spaţiul mitic şi prerogativele sale îşi subordonează mediul gospodăresc. Când cerul se deschide de Paşte sau Crăciun, când personajele sacre, înveşmântate corespunzător, descind în spaţiul locuit, ordonat al oamenilor, implicit uşile domestice trebuie să fie deschise în permanenţă. Ne aflăm, prin urmare, în faţa unei coerenţe simbolice la toate nivelurile culturilor folclorice. Trecerea, traversarea, transgresarea, transcendenţa sunt esenţiale (de cele mai multe ori preeminente) şi definitorii.

În tradiţia culturală românească nu există spaţii definitiv închise, fie ele imaginare, fie reale. Asta este de fapt şi şansa oricărei culturi (graniţa nu poate fi impusă decât extracultural). Raiul are poartă, Iadul, de asemenea: o poartă de aramă solidă, dar nu inexpugnabilă. Păcătoşii au şi ei dreptul, graţie Maicii Domnului sau Sfântului Petru, să guste, de la Înviere şi până la Înălţarea Domnului, din fericirea primordială şi pusă. Vămile extramundanului au punţi subţiri ca lama de cuţit, dar practicabile. Poarta este înainte de toate o şansă.

III. Porţile consacrate. Poarta Raiului şi Poarta Iadului

Cele mai mediatizate porţi ale culturii româneşti sunt porţile cerului, imagini simbolice complexe şi arhetipale. Se pare că Raiul, ca grădină a fericirii, natură îmbelşugată şi pură, precum şi reversul, Iadul, "afundu' pământului", dimensiunea răului, locul fierbinte al pedepsei, întunecat, pârjolit, fără "răsuflători", prăpăstios şi contorsionat, statutează în primul rând o idee morală. Spaţializarea celor două toposuri imaginare nu are în tradiţia românească consistenţă, persuasiunea preciziei. Şi nici nu este nevoie, căci, gândită pe verticală, lumea, aşa cum apare ea în cultura românească, reifică "ideea de bun şi de rău şi o introduce ca principiu nu numai în viaţa interioară, sufletească, ci şi în natură, în ordinea cosmică, în aşa fel încât ele răspund unor nevoi de ierarhie, echilibru şi armonie"(Bernea 1985:88). Exemplară această formulare a lui Ernest Bernea, care consubstanţializează mentalitatea tradiţională cu eticul, cu o morală bazată pe definiţia binelui în comparaţie cu răul.

Ţesătura imaginară a celor două topos-uri extramundane româneşti prinde consistenţă din textele biblice, din cele apocrife, dar şi din mentalitatea tradiţională. În general, scrierile biblice canonice dezvăluie puţine detalii asupra celor două spaţii, care, de cele mai multe ori, sunt abstracte, ideatice. " "Testamentul lui Avraam" , apocrif din secolul al XVII-lea, cu o circulaţie frecventă în spaţiul românesc, narează că:1) " Mihail a întors capul şi l-a dus pe Avraam spre răsărit, la prima poartă a cerului";2) "acolo, Avraam a văzut două drumuri,unul strâmt şi neîncăpător, altul larg, peste măsură de încăpător"; 3) "Şi a văzut două porţi, una largă la capătul drumului larg şi alta strâmtă la capătul drumului strâmt"; 4) " Dincolo de drumul acela a văzut un bărbat aşezat pe un tron aurit..." ; 5) " Şi a văzut multe suflete mânate din urmă de îngeri pe drumul cel larg. Iar aceste suflete, puţine, erau mânate de aceşti îngeri pe drumul cel strâmt. Bărbatul cel impunător de pe tronul de aur îşi smulge părul din cap, atunci când vede mulţime de oameni pe drumul cel larg şi puţine suflete pe drumul cel strâmt" (Apocrife 2000: 120-1). Apocriful îl identifică pe bărbatul ce-şi exteriorizează jalea în persoana întâiului creat, Adam.

"Geneza" Vechiului Testament plasează Edenul în răsărit. Raiul şi Iadul, însă, sunt prefigurate mai ales de aprocrifele Noului Testament. Astfel, Raiul este cardinalizat în Răsărit (ca şi modelul primordial), uranian şi la dreapta. În opoziţie, coordonatele Iadului sunt: Apus/jos (plutonic)/stânga. "Apocalipsa Sfântului Apostol Pavel" este naraţia unei călătorii peste hotarele lumii. După peripeţii fabuloase, apostolul, însoţit de înger (în călătoriile de traversare a spaţiilor sacre însoţitorul, cu rol de iniţiator, este obligatoriu; alteritatea creată la accederea unui nou statut sau spaţiu ideal, atinge starea de sfiiciune, teama faţă de necuprins, de necunoscut, neîncrederea), ajunge la nişte porţi de aur prin care intră în lăcaşul în care sălăşluiau sufletele fericiţilor, spaţiu natural, verde, grădină sinonimă simbolic liniştii, echilibrului, împăcării. Din ţara fericiţilor, trecând peste un râu, apostolul ajunge în ţara plină de lumină a blajinilor şi, de acolo, la ţărmurilor aheronice, unde se află şi cetatea de aur şi argint a Domnului. În fine, de aici trecând peste Ţara binelui, apostolul ajunge în Iadul pedepselor, cel cu trei râuri de foc. Descrieri asemănătoare sunt cuprinse şi în "Călătoria Maicii Domnului în Iad" şi amuletul (cum îl numeşte Nicolae Cartojan),"Visul Maicii Domnului", dar şi în multe altele (Cartojan 1974:105).

...ul Pleşa, colec... C.C.P.Dolj

Mentalitatea tradiţională şi reprezentările sale, hrănită deci de textele evanghelice, dar mai ales de apocrife şi de alte texte semiculte, nuanţează imaginile simbolice ale spaţiilor extramundane consacrate. Dovadă stau chestionarele sfârşitului de secol XIX, culegerile clasicilor folcloristicii româneşti, dar şi orice descindere contemporană în mediile rulare, încă nedestructurate. O ţărancă din Salcia (Dolj) ne povestea în urmă cu zece ani că a visat Raiul şi Iadul. Descrierea ei era una apropiată de sensul apocrifelor, dar plasa cele două toposuri imaginare într-un real cotidian, adică undeva "mai sus de cimitir", "mai la deal"(Raiul) şi "mai la vale" (Iadul). Am avea de-a face, prin urmare, cu proiecţii simbolice cu structură arhetipală într-un spaţiu concret. Concluzionând, porţile consacrate se dezvăluie semantic în două ipostaze pe care le considerăm preeminente: 1. Ele sunt ţintele unor călătorii simbolice; 2. În raport cu structurile simbolice imaginare ale Raiului şi Iadului.

Mentalitatea tradiţională, care operează şi simbolic, face diferenţieri normale între cele două porţi consacrate: Poarta Raiului este de aur, metal pur prin excelenţă, cea a Iadului este din aramă, metal duplicitar de regulă (Chevalier, Gheerbrandt 1997). Poarta Raiului este plasată la dreapta, cea a Iadului la stânga. Reprezentările iconografice diferenţiază şi ele spaţializarea lor: sus, în cer / jos, pe pământ.

În Poarta Raiului, aflăm din textele orale, stă Floarea Soarelui. O asemenea asimilare şi atracţie simbolică este motivată de dinamica şi de coerenţa contextuală a gândirii simbolice. Din Rai răsare Soarele, argumenta un ţăran din Muntenia pe la 1990 (vezi chestionarele Densuşianu). Floarea Soarelui este o adoratoare a Soarelui (vezi şi legendele din culegerea Tony Briel). De aici până la relaţia cu Isus solarul, cel care în reprezentările iconografice apare nimbat cruciger, este o cale comprehensibilă.

(textul face parte dintr-o lucrare mai amplă care cuprinde printre altele şi un capitol asupra iconografiei porţilor consacrate. În varianta sa integrală materialul a fost prezentat la sesiunea de comunicări organizată de Centrul Creaţiei Populare Constanţa, în vara anului 2001).

Bibliografie:

1. Mircea Eliade 1943. *Insula lui Eutanasius*, Bucureşti, Ed. Fundaţiilor Regale; Arnold van Gennep 1996. *Riturile de trecere* trad. română, Iaşi, Polirom; Nicolae Constantinescu 1997. *What is a village without fences?* în "Oltenia. Studii şi comunicări"; Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt 1995. *Dicţionar de simboluri* trad. română, Bucureşti, Artemis; René Guenon 1997. *Simboluri al ştiinţei sacre*, Bucureşti, Humanitas

2. Radu Drăgan 2000. *Lumile răsturnate*, Bucureşti, Paideia

3. Ernest Bernea 1985. *Cadre ale gândirii populare româneşti*, Bucureşti, Cartea Românească

4.*** *Trei apocrife ale Vechiului Testament 2000*, Iaşi, Polirom

5. Nicolae Cartojan 1974.*Cărţile populare în literatura română*, vol. II, Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română.

6.În special Jean Chevalier *op. cit.* (vezi definiţiile metalelor menţionate în text)

Bocetul ca act, artă şi relaţie în comuna Vârfurile,

Nora Vasilescu
şi Ilie Maşala

Satele comunei Vârfurile, judeţul Arad, nu cunosc desfăşurarea spectacolului funebru terifiant descris de cercetătorii zonei de Sud a ţării. Nici cântecul ceremonial atestat în multiple rânduri în judeţul Hunedoara, ori în alte zone ale Munţilor Apuseni, nu (mai) este performat sau măcar cunoscut. Cu toate acestea constatăm pe teren o comunitate în care ultima trecere este sau era până de curând, întovărăşită de numeroase şi bine marcate acte care să semantizeze moartea şi consecinţele ei din multiple puncte de vedere.

Astfel, informatori de cincizeci, şaizeci de ani acum îşi amintesc cu precizie de momentele priveghiului, ca şi de jocurile care-l întovărăşeau[1] într-un imaginar bogat în motive sexuale şi thanatice cu rol cathartic şi probabil apotropaic. Ritualul ortodox, pe de altă parte, este întovărăşit în situaţiile unor decedaţi tineri, de cântecul "Joltariului" care preia în acest caz funcţiile ritualurilor specifice morţii premature. Cu toate acestea, în comună, numai cântăreţii de strană interpretează cântecul şi numai pentru bani. El nu se confundă cu versurile propriu-zise, nu se creează special pentru un anume deces şi nu există în mai multe variante, afară de micile diferenţe de stil între cei doi cantori cunoscuţi ai locului. Versul, aşa cum e descris îndeobşte de specialişti, este necunoscut comunităţii (Golopenţia 2001: 52; Bârlea 1981: 493).

În schimb bocetul pare o practică răspândită şi general cunoscută. Toate şapte informatoarele noastre sunt din Vârfurile, dar numai două dintre ele sunt născute aici: Sofia Hârdu, de 80 de ani şi Majoreasa, Măriuţa Crainic. Cea care provine de la cea mai mare distanţă este Petruş Dragalina, de 71 de ani, zisă nana Elvira, Ana Balint (68), nana Anulica, este născută în Măgulicea, sat învecinat, ca şi Chiva Hesului, sau, după numele oficial, Paraschiva Nicoară, Valeria Tomşa (67) trăieşte în Avram Iancu, un alt sat al aceleiaşi comune. În fine, bocetul cel mai amplu şi pe care l-am înregistrat cel mai apropiat de eveniment îi aparţine Lucreţiei Ghinea (72) din Lazuri, aceeaşi comună.

În distribuţie cvasi-liberă, bocetul se performează de la intrarea în casă, "roată după mort", "mai ales dimineaţa"(nana Elvira) şi aproape niciodată seara sau noaptea. Informatoarele noastre îşi amintesc de vremea când acesta era însoţit şi pe ultimul său drum de bocetele celor apropiaţi.

"Elvira: Amu nu să mai cântă pă drum.

Sofia: ..să cânta 'nainte. Să duşe cu caru'. Aşe era la noi, că... boi, aveu boi...

Elvira: Ş-atunşea zâşeau (recită)

Trageţi boi, trageţi făloşi
Că nu trajeţi lemné din dos
Ci trajeţi de gazda vost

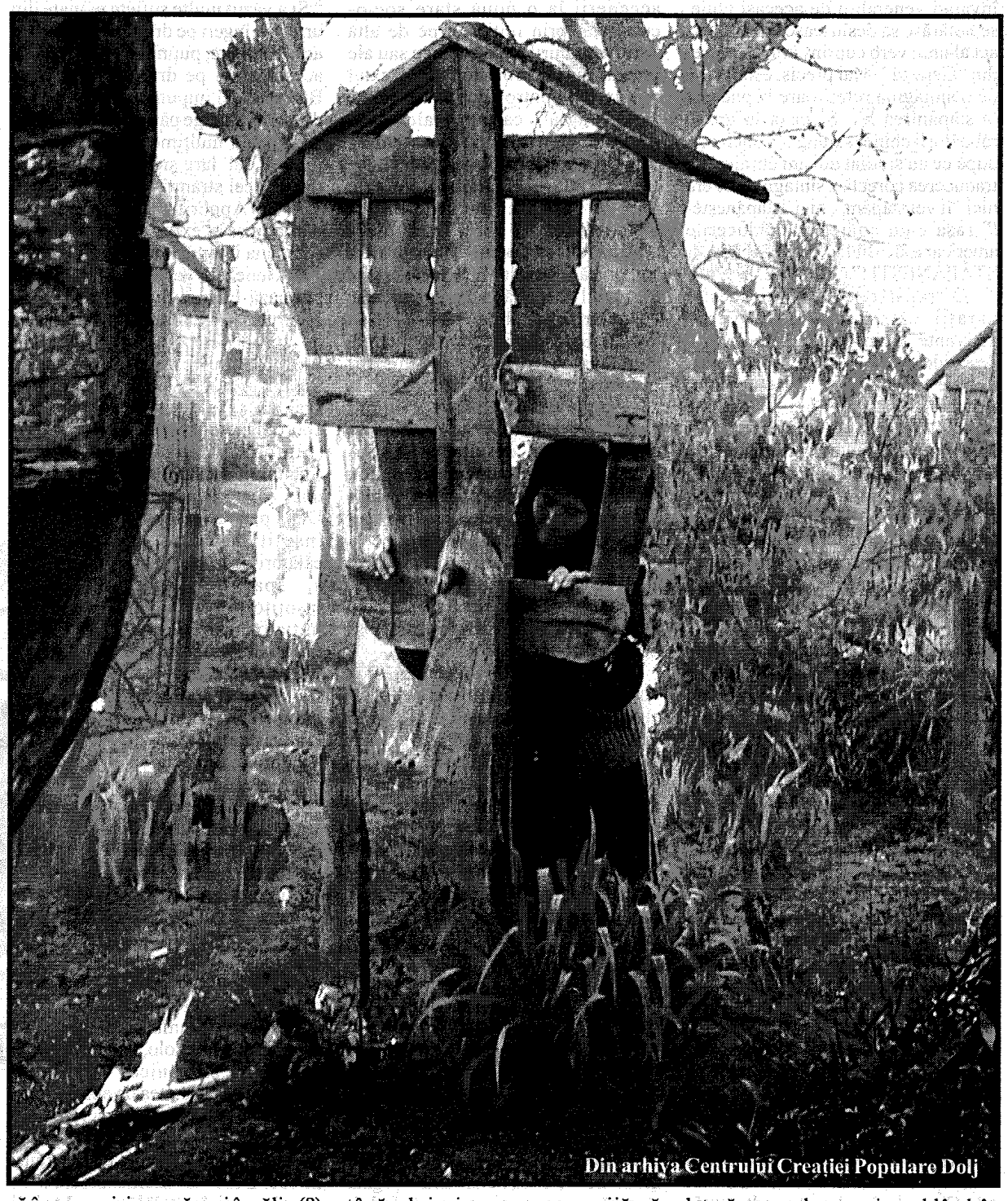
Ştii... Aşa, când o murit şineva din familie, aşa...

Sofia: Atunşea să cânta până la groapă. .. după mort "

Conţinutul cântecului se stabileşte atât în funcţie de contextul decesului, cât şi de relaţiile dintre bocitoare şi decedat. Astfel, bocetele pe care ni le recită din memorie nana Chiva sunt speciale pentru cei doi cumnaţi ai mamei sale. " Ea (mama informatoarei n.n.) le-o făcut..., le-o..., le-o... aşa, când s-o cântat după unchiu'!"

Nu atât relaţia bocitoarei cu defunctul pare a fi în prim plan în textele pe care le avem în faţă - nici măcar în cazul celui mai apropiat de eveniment, al bunicii din Lazuri - ci dezvoltarea maximală pare a o lua contextul decesului, calităţile şi particularităţile celui decedat. În bocetul bunicii neconsolate tinereţea defunctului este tratată drept cel mai impresionant subiect, precum şi contrastul dintre succesul şi bunăstarea sa, pe de o parte, şi moartea sa prematură, pe de alta.

În bocetele memorate de Chiva, tragedia familiei decimate, ori singurătatea şi devotamentul tatălui care refuză să-şi crească altfel decât singur cei cinci copii poartă accentele principale. " Şî iel or rămas sângur cu şinşi sau cu şase prunşi şî n-o vrut să



Din arhiva Centrului Creaţiei Populare Dolj

să însoare nişicum să mai învălie (?) familia, numa' o sculat iel prunşii cum o putut. ş-atunşea mama să cântă (prezentul, nu perfectul simplu) după iel. Zâşie:..."

Că este o alunecare a funcţiei iniţiale, ori că este vorba de un sens pe care bocetul l-a purtat dintotdeauna în această zonă, cu evidenţă se impune concluzia că nu avem de-a face cu "o revărsare liberă a durerii" celor văduviţi prin moarte, ci cu un construct în primul rând artistic, a cărui funcţie cathartică e îndelung şi minuţios construită, odată prin educaţia fiecărei femei membră a comunităţii, apoi ca pregătire înainte de înmormântare. Este un impresionant dar estetic făcut în primul rând decedatului ca ultimă ofrandă, dar şi participanţilor la înmormântare. Aceştia din urmă, mişcaţi cu atât mai mult cu cât actul bocirii atinge cote artistice mai înalte, vor da emoţiei dreptul de a se elibera în timpul ceremoniei ca, mai apoi, să nu constituie o piedică în calea decursului firesc al vieţii.

Impresia ne este întărită şi de faptul că aceeaşi persoană care construieşte varianta cea mai amplă şi cea mai apropiată cronologic de eveniment dintre înregistrările noastre de până acum - Lucreţia Ghinea - cunoaşte şi practică utilitatea eliberatoare a "sfoarii mortului"[2]. Ea este o bună cunoscătoare a tradiţiei locale în diverse laturi ale sale, cântăreaţă considerată bună de consăteni şi conştientă de capacităţile sale artistice. Aflând că ne interesează bocetul făcut de ea la înmormântarea tânărului ei urmaş, are grijă să sosească înaintea noastră la fiica sa îndoliată pe care o roagă să scrie sub dictare textul lamentaţiei, ca apoi, în timpul înregistrării, să o poată ajuta dacă memoria i-ar face vreo festă. De asemenea, înainte de înregistrare îşi roagă fiica să-i pregătească ceai cald ca să-şi îngrijească glasul înainte de performanţă. Toate acestea la doar câteva luni după deces (unde performarea ei se putea vedea pe caseta video înregistrată de familie).

În fine, bocitul frumos este o artă recunoscută şi respectată, cel puţin pentru generaţia matură şi bătrână a comunei. Fără ca bocitoarele să fie plătite pentru asta, ori să fie considerate persoane specializate, ele câştigă în mod vădit admiraţia societăţii şi recunoştinţa familiei pentru prestaţia lor.

Un bun exemplu este tot înmormântarea recentă care strânsese un număr mare de participanţi datorită faimei de cântăreţ a decedatului şi la care a fost cu mult mai apreciată performanţa bunicii din Lazuri (Lucreţia Ghinea) a tânărului dispărut, decât cea a vecinei I.I. care, trăită multă vreme la Petroşani, învăţase un alt fel de a boci pe care îl încearcă aici. Forma tradiţională o respinge pe cea exotică fără să o repudieze cu totul. Ceea ce ne interesează însă aci este însuşi faptul că I.I., originară din Vârfurile, caută să înveţe şi alte tipuri de a "se cânta", dovedind astfel că şi ea consideră actul ca eminamente estetic, folosindu-se de un cod care poate fi învăţat şi perfecţionat. De cealaltă latură, grupul o respinge blând în numele principiilor unei culturi locale pe care toţi le cunosc mai mult sau mai puţin, set de reguli estetice în acest caz, de la care abaterea nu poate fi decât greşeală.

Informatoarele noastre nu trebuie îmbiate mult să interpreteze un bocet. Mai mult, de îndată ce aducem vorba despre obiceiurile legate de înmormântare, nana Elvira "se cântă" ca şi cum vecina ei, Sofia, ar fi murit, deşi sau tocmai pentru că aceasta este de faţă. Afară de faptul că denotă o relaţie relaxată cu ideea perisabilităţii noastre, bocetul acesta fictiv este, în acelaşi timp, şi un prilej de a-i aduce vecinei laude pentru calităţile pe care interpreta noastră i le apreciază: hărnicia, discreţia, înţelepciunea.

Rugată, la rândul său, să interpreteze un bocet omolog (dacă, adică, Elvira ar muri înaintea sa) vecina. subliniază cu umor relaţia text-context: "- Cum zâşi? Cum zâşi când te cânşi? - Io.. nu ştiu. Atunşea! Cum văd cum te prezinşi atunşi...."

Nana Anulica în schimb, după ce Chiva îi cântă presupusul bocet pentru moartea ei, ne roagă să-i dăm înregistrarea ca urmaşii să i-o pună la înmormântare. Mândria realizării artistice a bocetului este evidentă. Nu oricine ştie să construiască şi să interpreteze cum se cuvine aşa ceva (Bârlea 1981: 467). In acest sens grăitoare este reacţia Chivei înseşi, care, odată plecată de la Anulica, vecina pe care o bocise în chip fictiv, ajunsă acasă, mă roagă să o înregistrez în continuare fiindcă a mai "făcut" versuri noi pe drum.

"dragă că ce am vorbit :|
draga me veşina me
dragă şe harnic-ai fost
nime nu ne-o mai ştiut :| "

De altfel, cum observasem şi mai sus, bocetele cu adevărat reuşite, după opinia auditoriului, sunt reţinute la distanţe mari de timp. Aşa este Chiva care recită emoţionată bocetele mamei sale pentru cei doi cumnaţi ai ei a căror tragedie informatoarea o trăieşte tocmai prin aceste piese. La finalul celui de-al doilea, Chiva izbucneşte chiar în lacrimi. În plus, tot ea, bun povestitor, iar pe vremuri maestră recunoscută în "descântece" de nuntă, simte nevoia să adauge chiar unei naraţiuni despre moartea unei fete dintr-o familie de intelectuali câteva versuri de bocet. "şi mă-sa aşa s-o cântat după ie"...

Bocetele memorate şi apoi recitate sunt mai scurte decât cele cântate şi mult mai scurte decât cele înregistrate imediat după înmormântare. Sunt eliminate refrenele şi repetiţiile ceea ce reduce numărul de versuri la mai puţin de jumătate, asta fără să luăm în considerare posibilele efecte ale uitării. Cu toate aceste amputări, este mai mult ca probabil ca aceasta să fie forma primordială de memorare şi stocare a tezaurului de pattern-uri şi motive care, mai apoi, în combinaţie cu contextul concret al morţii, să ducă la construcţia finală a piesei. În orice caz, când s-a întâmplat să înregistrăm în acest fel amintirea unor bocete, acestea reflectau în primul rând epicul morţii, sau al vieţii decedatului căruia îi erau închinate, pierzând în cea mai mare parte legătura dintre acesta şi creatorul bocetului.

Din Avram Iancu, sat alăturat, am putut înregistra acelaşi fenomen de admiraţie faţă de diverse bocete care cândva, în familia informatorului, au fost performanţe. Aici ele ne sunt interpretate chiar pe muzică.

Ceea ce se pierde în multe cazuri la amintire sunt motivele călătoare, ornamentele variantei "pline". Aşa se face că, dacă înregistrarea unui bocet la o distanţă considerabilă după performarea sa are o importanţă evidentă pentru a înţelege funcţionarea sa în plan social, funcţia sa marcant estetică de la momentul interpretării poate să ne devină insesizabilă. Iată câteva exemple numai de motive şi structuri pe care le putem găsi în bocetul recent înregistrat în comparaţie cu literatura de specialitate:

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

"A intrat moartea-n grădină
Sub un pom de sulumină,
Sulumina s-a uscat,
Moartea-n casă a intrat şi pe frate
mi-a luat"(Burada 1882: 307)

"Acum chiar o săptămână,
Umbla moartea prin grădină
Rumpând fir de rădăcină
şi pe tine din inimă.
Fir de rădăcină a rupt,
Inima din piept ţ-a
smult..."(Marian 1892: 589)

"de-o lună şi-o săptămână:
dragă Bujorelu mieu
dragă tânăreaţa ta
umblă moartea pân grădină :|
doară smulge-o rădăcină :|
dragă Bujorelu mieu
rădăcina s-o uscat :|
dragă Bujorelu mieu
şi moartea te-o frământat :|
dragă Bujorelu mieu
până şe te-o înşălat :|
dragă Bujorelu mieu
dragă tânăreaţa ta"

"Scoală, bădicuţă, scoală
Şi-i ieşire pân-afară
Să vezi oile cum zbiară,
Toate din sălaş afară,
Şi-i ieşire până-n prag
Să vezi vacile cum rag."
(Sala :5)[2]

"dragă Bujorelu mieu
dragă şî viaţa ta
scoală şî te uită-afară :|
dragă tânăru dă tinie
să vezi cruşea şe-ţi gătară :|
dragă Bujorelu mieu"

Fiecare interpretă ne spune că asta e singura melodie pe care se cântă bocetul "cum am cântat eu astăzi după Anulica asta-i numa' după mort. Nu cu altă voce, numa' cu asta"(nana Chiva). În sinteza sa din 1981, Ovidiu Bârlea rezuma: "Structura muzicală e de asemeni subordonată modalităţii celei mai exprese de formulare a durerii. Fraza e simplă, alcătuită dintr-unul sau două rânduri melodice, cu intonaţia lugubră concentrată la sfârşitul ei, cu sunetele muzicale debitate într-un ritm similar cu cel al vorbirii". Analiza structurii tipurilor muzicale indică într-adevăr forme mai simple decât cele ale liricii pe care am înregistrat-o în repertoriul local. Dar recunoaşterea şi stabilirea acestor forme ca funebre implică un studiu mai detaliat.

Pe scurt, alături de ceremonialul ortodox sau baptist (în zonă comunitatea baptistă datează de la sfârşitul secolului al XIX-lea), acelaşi pentru toţi membrii comunităţii religioase respective, alături de izul arhaic al jocurilor de priveghi, obicei acum pierdut din zestrea culturală a comunităţii, alături de "Joltari", creaţie cărturărească sporadică, menită, în această zonă, să marcheze morţile nefireşti ale membrilor tineri ai comunităţii, bocetul încă rezistă ca o categorie vie, cumulând o funcţiune explicit estetică, un complex de reaşezare a relaţiilor sociale - de la echilibrul decedat-familie, până la prestigiul bocitoarei - precum şi, nu în ultimul rând, una de individualizare pregnantă a defunctului, dar postum făcut atât celui pe care comunitatea l-a pierdut, cât şi însăşi acestei comunităţi care pierde un ins şi câştigă un model.

Note:

[1] "femeie, să-mbrăca femeie... da' urâtă, zdrămţos, tot cernit, tot cernit acolo să lua dă la sobă de pă fund, de p-acolo, de pă plită şi atuncea ... cu toţi căuta să să sărute. Înţelegi? La priveghi! (Râde) Să ... căuta să să sărute... de ce? Iel să_ freca dă om ... rămânea toţ' cernit pă haine ... nu-ş' dădea seama că ce să-ntâmplă. Binenţăles undie iera on om mort mai bătrân, mai nu ştiu ce...şi să jucau, ăă, de-a moara...O roată de căruţă... O'nvârtea...O'nvârtea c-un băţ aşa şi ... Da! În ce sens? Că de-i lovea pă ăialalţi pân picioare şî nu ştiu şe... zâce: aşa să-nvârte moara, aşa să-nvârte. Hai, hai mai aproape să vidiem, hai mai aproape să vediem noi. Păi, iera! Nie băgam p-acolo! Nie băgam care pe care să fim mai aproape să viediem ce să-ntâmplă. Plus d-aceea să jucau de-a purecele. Puneau un scăunuţ jos acolo şi comanda! *Cine-i puricele?* Zâce: *Ieu!* Ei, purice, întoarce-te, purice! Trebuia să să- ntoarcă cu scăunuţu' ăla. *Întoarce-te, purice!* – *Nu mă pot! Nu mă pot. - De ce nu te poţi? - Până nu să sărută cutare cu cutare!* Obligatoriu! Obligatoriu! Da, că vătafii ăia - erau doi - luau ori două prosoape-aşa împletite, ori cureluşă dintr-asta din pantaloni mai bine zâs şi îi dădea pă spate! Îi dădea pă spate la care nu vrea să să execute! Era obligatoriu! Uit-aşa... atuncea... să juca de-a fântâna. [...] Uite-aşa nu ştiai cum trăşe noaptea." ne povesteşte în toamna anului 2000, Nicolae Iuga, zis Cula Cucului, 53.

[2] "Ieste careva care să îmbolnăveşte după cel mort. Ş-atunşea îl măsuri până vini popa. Îl măsuri câtu-i die lung.. .şî dacă să-mbolnăveşte şineva... atunci îl baji în pahar şi-i dai apă de pă firu' şela" (Lucrecia Ghinea).

Bibliografie:

Sanda Golopenţia 2001. "*Intermemoria. Studii de pragmatică şi antropologie*", Dacia ("...*verşuri*, alias cântecele funerare pe care oamenii şi le comandă încă din timpul vieţii [...]Verşurile conţin în esenţă şi în această ordine: reflecţii generale asupra morţii; episoade din viaţa viitorului defunct; descrierea momentului morţii clientului - care va fi completată ulterior tranzacţiei şi postum în raport cu viaţa clientului - şi episodul nelipsit al iertăciunilor" p.52).

Ovidiu Bârlea 1981.*Folclorul românesc*, vol. I, Bucureşti,Minerva("*Verşurile funebre*, numite "verş", mai rar "joltar" (Crişana) (în zona noastră putem observa o diferenţă atât structurală cât şi funcţională între *verş* aici necunoscut, şi ceea ce informatorii noştri numesc *joltar* n.n.) sunt creaţii ale cărturarilor săteşti, pe care le cântă numai diecii înainte de plecarea la cimitir , sau la groapă la sfârşitul slujbei (cazul nostru n.n.) [...] Tematica lor, de inspiraţie biblică, pune în lumină zădărniciile omeneşti în faţa morţii inexorabile, căutând mângâiere în învăţăturile bisericii. Verşurile funebre au structură identică cu cea a cântecelor de stea." p.493)

Ibidem "În felul acesta, bocetul se vădeşte a fi o alcătuire poetică prin îmbinarea unor motive tradiţionale cu altele noi, particulare, improvizate de bocitoarea talentată." (p. 467). O generalizare excesivă însă credem că găsim în cele ce urmează şi care, cel puţin la data cercetării noastre, nu coincid cu cele găsite de noi pe teren: "Compoziţia e cel mai adesea momentană şi se înţelege neregulată, după capriciile inspiraţiei".

T.T. Burada 1882. *Datinele poporului român la înmormântări*, în "Convorbiri literare", XVI, 1882-1883 şi în broşură separată cu completări, Iaşi.

S. Fl. Marian 1892. *Înmormântarea la români*, Bucureşti.

Vasile Sala, *Bocete bihorene*, f.a., p. 5 apud I.C. Chiţimia 1971. *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, Minerva.

Continuitate şi schimburi în folclorul muzical vocal al românilor din Vojvodina, Iugoslavia

Niţă Frăţilă

Din cele mai vechi timpuri şi până astăzi, în cultura populară spirituală a românilor din Vojvodina, Jugoslavia, cântecul popular românesc a fost, este şi va fi una din comorile cele mai de preţ în vederea păstrării fiinţei naţionale şi identităţii culturale a neamului.

Cercetările etnomuzicologice intreprinse în ultimele două decenii au relevat că muzica tradiţională vocală a românilor din Banatul iugoslav este deosebit de bogată şi variată, în parte, vie şi viabilă, în cadrul căreia au fost atestate minunate datini şi obiceiuri, cântece şi melodii de o frumoasă ţesătură muzical-folclorică, ce oglindesc mentalitatea, temperamentul, modul de gândire şi nu în ultimul rând fantezia şi talentul creatorului popular. Colindul profan, jocurile cu măşti (colindatul cu *ţurca, Capra*), colindele religioase, cântecele de stea, duduloaia (păpăruga), bocetul, predica, cântecul zorilor, cântecul de petrecut mortul, balada, cântecele de nuntă..., sunt produse artistice care oglindesc spiritul creator incontestabil al românilor din Vojvodina.

Cele mai elocvente şi preţioase mărturisiri ştiinţifice despre existenţa cântecului şi jocului popular la românii din Vojvodina sunt înregistrările de fonograf şi transcrierile muzicale a peste 90 de piese folclorice, pe care Béla Bartók le-a efectuat în anul 1912, la Vladimirovaţ, Seleuţ, Alibunar şi Uzdin. În timpul acela cântecul popular s-a transmis din generaţie în generaţie - aproape în exclusivitate - pe cale orală, cu ocazia anumitor datini şi ceremonii, clăci şi petreceri ("veselii"), precum şi în anumite momente spontane din viaţa cotidiană. Odată cu urbanizarea mediului rural, mecanizarea şi modernizarea agriculturii, mijloacelor de transport în comun, creşterea considerabilă a prezenţei şi a importanţei radioului şi a televiziunii în toate straturile populaţiei, se înregistrează tot mai mult restrângerea proceselor folclorice spontane sau chiar dispariţia unor obiceiuri. Astfel, păpăruga sau duduloaia, respectiv cântecul zorilor, în genere, au încetat a se mai practica în a doua jumătate a secolului al XX-lea deoarece nu au mai corespuns mentalităţii omului. Asemenea producţii muzicale astăzi au rămas doar în memoria unor bătrâni, străluciţi informatori; ele se păstrează, însă, pe bandă de magnetofon, în arhivele particulare ale unor cercetători, dar, totodată, pot fi identificate şi în unele publicaţii de folclor muzical.

De asemenea, trebuie să menţionăm că unele din creaţiile folclorice se păstrează - ce-i drept într-o măsură mai mică decât în trecut - prin intermediul unor obiceiuri tradiţionale, cum sunt nunta sau botezul, momente importante din viaţa omului care se organizează şi în zilele noastre; repertoriul muzical tradiţional din cadrul festivalurilor, spectacolelor de muzică populară, sau cel transmis prin mijloacele mass media, de obicei este preluat, cum se spune, "de la a doua mână". Cu alte cuvinte este vorba de *folclorism* - un fenomen inevitabil dar firesc, care a prins rădăcini puternice în a doua jumătate a secolului al XX-lea în majoritatea ţărilor europene. Astfel, cântecul popular trebuie privit si la românii din Vojvodina ca o fiinţă care se naşte, se dezvoltă, asimilează, transformă, valorifică şi care, nu în ultima instanţă, dispare.

Pornind de la aceste premise, autorul acestei comunicări va elucida, pe de o parte, elemente fundamentale tradiţionale care denotă continuitatea folclorului muzical vocal al românilor din Vojvodina, iar pe de altă parte, o seamă de schimbări evidente survenite pe plan funcţional, tematic şi structural. De asemenea, se va lua în dezbatere si influenta tulburărilor şi schimburilor sociale în ţările din Europa sud-estică, îndeosebi după anul 1990, ce s-au reflectat şi asupra folclorului muzical al românilor din Vojvodina: puternicul val al naţionalismului, războiul din vechea Iugoslavie, criza economică şi inflaţia extraordinară din anul 1993. Rezultatele elocvente vor fi ilustrate, în limita spaţiului avut la dispoziţie pentru prezentarea comunicării de faţă, cu transcrieri muzicale, înregistrări de fonograf şi secvenţe video.

Piesele muzicale culese din folclorul românilor din Vojvodina şi prezentate la numeroase congrese şi simpozioane în ţară şi străinătate (Barcelona-Callela, Beograd, Zagreb, Larissa, Bucureşti, Craiova, Viena, Rotterdam, Berlin, Jerusalim, Innsbruck, Ljubljana, Ohrid, Sarajevo, Forde etc), au întrunit calde aprecieri prin bogata inspiraţie melodică, pulsaţia lăuntrică specifică, originalitate şi virtuozitate. Sperăm că şi în viitor creaţiile folclorice de pe meleagurile Banatului jugoslav vor constitui un izvor permanent, o mirifică comoară spirituală, ce îşi realizează continuitatea în noi forme şi consacră mai departe perenitatea unor valori remarcabile, specifice neamului românesc.

De la folclor la muzica populară

Marian Lupaşcu

Conceptul de "muzică populară" cuprinde creaţii ce aparţin unor categorii diverse: compoziţii în stil folcloric, manele, cântece de petrecere, romanţe, cântece patriotice, muzică uşoară, şi care se bucură de o largă audienţă. Vom aborda aici compoziţiile în stil folcloric, majoritare în repertoriul muzicii populare româneşti.

Mass media, fonograful, patefonul, magnetofonul, CD-ul, radioul, filmul, videocasetofonul concură la realizarea şi promovarea şi acestui produs cultural. Folclorul genuin, modelul clamat şi manipulat prin mijloacele audio-vizuale, este şi reperul demersului nostru. Urmărim dinamica mutaţiilor la nivel funcţional, structural şi mentalitar: de la ritual la divertisment, de la oralitate şi anonimat la notaţii şi vedete, de la expresie interiorizată şi contemplativă la exhibiţionism agresiv, de la atitudinea activă, efervescentă a comunităţii, la pasivitatea consumatorului, de la variabilitate şi selecţie naturală, standardizare şi promovare artificială.

Procesele implică performerii(intrepreţii) şi consumatorii (publicul), dar este cooordonat de redactori, realizatori, cu concursul dirijorilor orchestrelor populare.

Informaţia acumulată, prin contactul direct şi prin investigaţii focalizate asupra câtorva interpreţi de marcă, ne permite să marcăm principalele elemente definitorii ale fenomenului:

1.Selecţia performerului, pe criterii care vizează frumuseţea fizică şi aptitudinile muzicale.

2.Selecţia repertoriului, prin eliminarea pieselor lungi, lente (doine, balade, colinde etc).

3.Modelarea tehnicii (instrumente sau vocale) implică acordajul, temperanţa, eliminarea sunetelor "parazite" (ison gutural la fluier), exacerbarea virtuozităţii (tempo rapid, ornamentică bogată).

4. Educaţia muzicală, prin însuşirea elementelor de bază specifice muzicii savante (sisteme de notaţie, tonalitate, măsură, armonie).

5.Prelucrarea repertoriului urmăreşte crearea unor piese spectaculoase, în ritm de joc şi tempo rapid (sârbe instrumentale şi vocale).

6.Standardizarea se realizează prin impunerea suportului armonic, prin încadrarea ritmului în sistemul divizionar occidental, prin simplificarea melodiei.

7.Elementele de imagine, teatrale (costum, coafură, machiaj, accesorii, mimică, mişcare scenică) personalizează interpretul şi realizează atmosfera de spectacol.

Rezultă un construct compozit, bazat pe criterii estetice îndoielnice, dar care, prin mediatizare, se răspândeşte pe o arie largă şi este receptat ca model.

Motivul "blestemului" în culegerile folcloristului ION STĂNCULESCU

Dumitru Nicolae

Între folcloriştii Doljului, ION STĂNCULESCU avea să-şi câştige locul său, nu numai prin activitatea de cărturar intrat în nemurire, cu licenţe strălucite în Litere, Drept şi Filozofie, dar mai ales biruitor moral în abnegaţia prin care a apărat destinul unor oameni providenţiali ai României, refuzând, pe când lucra în magistratură, să semneze condamnarea la moarte a mareşalului Ion Antonescu. Ion D. Stănculescu s-a născut la 4 ianuarie 1899 în vechea aşezare romanaţeană LEU (azi, judeţul Dolj) şi s-a stins la 7 ianuarie 1981, fiind înmormântat la cimitirul Bellu din Bucureşti.

Încă din tinereţe a înţeles să se întoarcă în satul natal şi în celelalte locuri de vrajă înconjurătoare, Puţuri, Castranova, Bratovoieşti şi Ghindeni, mergând după raza patimii sale de a-şi apleca urechea la glăsuirile unor ţărani sadea sau ale unor lăutari, culegând 160 balade, jurnale – orale, doine, cântece de lume, cântece şi strigături, pentru a rândui o colecţie proprie în marea enciclopedie a folclorului românesc.

Culegerile lui Ion D. Stănculescu au văzut lumina tiparului în volumul III al seriei "Folclor din Oltenia şi Muntenia", Bucureşti, 1968, alături de culegerile altor folclorişti de seamă. Cântecele adunate se înscriu în notele caracteristice ale melosului oltenesc: vibraţie febrilă, spontaneitate, exprimare directă şi frustă a sentimentelor, stil direct şi simplu.

Un motiv des întâlnit în baladele, doinele sau cântecele de dragoste adunate de Stănculescu este cel al blestemului, fie cel al "blestemului părintesc", fie blestemul celui nedreptăţit şi năpăstuit, fie blestemul de dragoste pe diferite teme: dragostea neîmpărtăşită, blestemul împotriva celui care-şi părăseşte iubita sau împotriva celei care-şi părăseşte iubitul şi împotriva stricătorilor de dragoste.

Conform lui Ivan Evseev, în "Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească, BLESTEMUL este un act de magie verbală, bazat pe credinţa în puterea cuvântului de a institui, de a modifica o stare existentă. Blestemul este utilizat în scop de răzbunare, pedepsire sau compromitere.

Marile blesteme ale mitologiei şi religiei privesc uneori întreaga istorie a omenirii, destinul unui popor sau oraş şi erau considerate ireversibile. În Biblie găsim cel mai dur blestem, venit din partea lui Dumnezeu la adresa lui Adam şi a Evei, după ce au săvârşit păcatul primordial: "Blestemat să fie pământul din pricina ta! Cu trudă să te hrăneşti din el, în toate zilele vieţii tale. Spini şi pălămidă să-ţi aducă şi să mănânci buruienile câmpului. Întru sudoarea feţei tale să mănânci pâine, până când te vei întoarce în pământ, căci din el ai fost luat. Căci pulbere eşti şi în pulbere te vei întoarce" (Geneză, III, 17 – 19).

În tradiţia folcloristică românească, blestemul rostit de mamă şi împlinirea acestuia este un motiv frecvent în basme, legende şi cântece. În basme, ca urmare a unui blestem, zânele şi fetele de împărat sunt prefăcute în monştri, în broaşte sau păsări. Forma gravă a "blestemului părintesc", greu sau aproape imposibil de anulat, este secondată în lirica de dragoste de blesteme extrem de expresive şi colorate ale iubitelor părăsite la adresa ibovnicilor necredincioşi. Unul din aceste blesteme – cântece ("Cine iubeşte şi lasă/Dumnezeu să-i dea pedeapsă:/Târâişul şarpelui/Şi mersul gândacului. etc") face parte din fonoteca de aur a inegalabilei noastre cântăreţe Maria Tănase.

Blestemul de mamă, fiind unul din cele mai grave, întotdeauna, mai devreme sau mai târziu, el se va împlini:

"Blestemul de mumă
Ca fiara de ciumă;
Blestemul de tată
Ca stana de piatră,
Pustiul să-l bată;
Oricând n-ai gândi
Şi n-ai socoti,
Blestemul s-o împlini
Greu te-o pedepsi."

Uneori, cauza acestui blestem este atât de nesemnificativă, că nu ştii de unde atâta pornire a mamei de a-şi blestema pruncul: muşcatul pieptului când alăptează; muşcatul degetului; copilul care nu mai conteneşte din plâns etc.

Cuvintele de ură faţă de fiu, sunt neîngăduite din partea unei mame:

"Nani-mi-te, culcă-mi-te,
Pui de şarpe sugă-mi-te..."

Cântăreţul anonim îmbracă, în haina unei naraţiuni, ideea blestemului mamei, ridicat împotriva copilului. Dacă acesta este mobilul cântecului, să vedem acum ce căi a luat fantezia creatoare a poetului popular şi cum a izbutit el să realizeze artistic ideea în forma baladei.

În linii mari, evenimentele se grupează în jurul a două momente: naşterea copilului şi blestemul lui, apoi, lupta copilului ajuns mare cu şarpele.

Mai fiecare variantă configurează altminteri subiectul, mulţimea de accidente neînsemnate dând coloratură naraţiunii.

Cântăreţul începe prin a nara, întocmai ca în basme, cum s-a născut pruncul şi cum a fost blestemat:

"Foaie verde-o păpădie,
La câmp, nene, la câmpie,
Unde fir de iarbă nu e,
Numai dalbă colilie,
Cam pe la Sfânta Mărie,
O femeie ce-m' făcea?
Sta la umbră, se umbrea
De-un prunculeţ că năştea,
Numele Novac îi da.
Prunculeţu-l legăna
Şi din gură-aşa-i cânta:
- Taci cu maica, nu mai plânge,
Na ţâţâşoara de suge.
Dar, dacă n-asculţi de mine,
Dar-ar Dumnezeu mai bine,
Să sugă şerpii din tine,
Cum sugi tu ţâţa la mine!"- asta

în balada "Şarpele lui Novac" sau, în balada "Cântecul şarpelui" care începe aşa:

"Frunză verde de secară,
La un colţişor de ţară,
O femeie văduvioară,
La un cap de pisculeţ,
Născut-a de-un prunculeţ,
Năştea prunculeţu-n casă,
Pui de şarpe sta sub casă"...

Blestemul mamei este la fel de dur:

" - Nani-mi-te,culcă-mi-te,

Pui de şarpe sugă-mi-te,
Sugă-ţi şerpii sângele,
Cum îmi muşti tu ţâţăle,
Ori acum, ori altă dată,
Blestemul să nu te treacă,
De nu în copilărie
Să te sugă-n dănăcie
Când ţi-e lumea dragă ţie".

În confruntarea de mai apoi dintre şarpe şi tânăr, şarpele-i va explica voinicului adevăratul motiv al conflictului lor:

" - Măi, băiete, dumneata
Bucuros eu te-aş lăsa,
Dar eu nu te pot ierta,
Te-a blestemat maică-ta;
Când erai mic şi sugeai,
Tu de ţâţe o muşcai,
Şi maică-ta ce făcea?
In troacă te arunca
Şi furca-n brâu îşi punea,
Din picior te legăna,
Din gură te blestema".

Nici rugămintea voinicului care zice:

" - Stai, şarpe, nu mă mânca,
Că sânt tinerel băiat,
Ne-nsurat, necununat
Nici-o floare n-am luat..." -

nu-l înduplecă pe şarpe de a nu fi executorul testamentar al blestemului mamei.

Auzind că: *"Şi-acum timpul a sosit,*
Blestemul să se-mplinească,
Trupul tău să mă hrănească..." - voinicul dă să fugă, dar:

"Şarpele se necăjea,
Şi-n coadă se rezema,
De pe cal jos că-l trântea,
Pân' la brâu că-l înghiţea
Mai sus de brâu nu putea,
De cuţite ascuţite,
De tocuri şi de pistoale,
De mănunchi de săbioare,
Că vârful cuţitului
Intra-n gâtul şarpelui".

Eroul striga cât putea (de unde şi vorba din popor: "a ţipa ca din gură de şarpe")

şi-l auzea un moldovean care venea şi-l scăpa din ghearele morţii şi, totodată, de blestem:

"Şi pe cal că mi-l punea
În lapte dulce-l scălda,
Fraţi de cruce se făcea,
De bale mi-l curăţa,
De balele smeului,
De veninul şarpelui..."

În multe variante, ale aceleiaşi teme, eroul moare; în altele scapă, devenind frate de cruce cu salvatorul său; în altele, mama, fiind vinovată de tot conflictul dintre cei doi, este cea care primeşte pedeapsa.

În lirica de dragoste, ca şi în celelalte grupuri tematice ale cântecului liric, dorul are un loc aparte. Cuvântul a fost socotit de lingvişti şi de folclorişti ca un termen cu rezonanţă deosebită, intraductibil în alte limbi. În concepţia populară, sentimentul chinuitor al dorului s-a conturat atât de puternic, încât a ajuns să se întruchipeze şi să se identifice cu însăşi fiinţa iubită.

Uneori dorul din cântec nu mai este chiot de bucurie, ci un suspin amar şi un blestem:

"Pierire-ai, dorule, azi,
Să scap şi eu de necaz.
Pierire-ai, dorule, mâine,
Ca să scap şi eu de tine!
Că nu eşti dor cum e dorul,
Să te poată duce omul;
Mi-eşti cât un munte de greu,
Te-ai pus pe sufletul meu.
Şi te-ai pus cu-aşezământ,
Ca să mă bagi în mormânt".

Blestemul ,care capătă în lirica populară realizări destul de puternice, este o temă direct legată de poezia de dragoste. Cele mai multe din blestemele cântate sunt cele pe care iubita le adresează iubitului care a părăsit-o:

"Şi-am zâs verde de bujor,
Arde-te-ar focul de dor
Şi pe tine puişor.
Că m-ai deprins la iubit
Şi acum m-ai părăsit.
M-ai învăţat a iubi,
De nu pot noaptea dormi.
M-ai iubit ca pe-o copilă,
M-ai lăsat pe drum străină;
M-ai iubit şi m-ai lăsat,
Ca pe-un dobitoc la gard.
Să te-ajungă dorul meu,
Und'ţi-o fi drumul mai greu.
Mila mea şi dragostea;
Şi ce boală o fi mai rea;
Să stai în loc să gândeşti,
Ce-ai iubit şi ce iubeşti,
Cine-ai fost şi cine eşti".

Există însă şi blesteme adresate iubitei:

"Cântă, cuculeţule,
'n toate dimineţile,
Să te-asculte mândrele,
S-asculte şi mândra mea,
Să plesnească fierea-n ea,
C-a uitat dragostea mea."

Multe sunt blestemele adresate celor ce împiedică dragostea, celor care despart pe cei ce se iubesc:

"- Fire-ai, maică-afurisită,
De ce nu m-ai dat cu nuntă?
Că ţi-am spus de-acum un an
Că mă mărit c-un cioban.
.....
M-au cerut flăcăi din sat,
Şi tu, maică, nu m-ai dat,
Dar acum să-ţi pară bine,
Că m-am dus de lângă tine."

Dar şi mai aspru este blestemul fetei care, luată de la părinţi, nu-şi va vedea dragostea împlinită:

"- Fire-ai, neică, blestemat,
Că de la părinţi m-ai luat
Şi –n răi codri m-ai băgat.
Să te-ajungă dorul meu,
Und'ţi-o fi drumul mai greu,
Să te bată jalea mea,
Und'ţi-o fi calea mai grea.
Murgul ţi se poticnească,
Mâna dreaptă să-ţi scrântească
Pe cea stângă
Să ţi-o frângă,
Să ţii dârlogii cu dinţii.
Să te-nsori de nouă ori
Şi să faci nouă feciori,
Să te mai însori o dată
Şi să faci numai o fată.
Ei să treacă hăulind,
Când te-or auzi plângând,
Fata în palme să-ţi tot care
Apă tulbure şi-amară;
Tu să bei, să bei mereu,
Gândind la blestemul meu."

Un alt prilej de blestem întâlnit în textele culese de Ion Stănculescu este sărăcia, ura între semeni:

"Doamne, duşmanilor mei
Dă-le car cu patru boi,
Ia-le ochii amândoi!
Dă-le car cu patru roate,
Ia-le mâinile din coate
Minţile pe jumătate,
Să se zbată în nevoi,
Parcă-ar fi săraci ca noi", - sau înstrăinarea, lipsa de noroc în viaţă:

"De te-aş vedea, lume-arzând,
Eu n-aş sări să te sting.
Şi-aş mai pune-un braţ de paie,
Ca să-mi arzi cu vâlvătaie.
C-am trecut, lume, prin tine
Şi-am văzut şi rău şi bine
Şi traiul bun cum se ţine.
Am trecut din deal în vale,
Tot cu chin şi supărare,
Şi-am trecut din vale-n deal,
Tot cu chin şi cu amar".

Aşadar, blestemul urmăreşte întotdeauna pe cel ce nu-şi ţine cuvântul, acesta fiind sortit chinurilor cele mai crude.

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

Un rapsod popular craiovean din 1878

Ion Pătraşcu

O fotografie de epocă– executată la vestitul atelier craiovean D. Heitler şi pe care o reproducem – ne înfăţişează figura

impozabilă, prin costumaţia şi ea de epocă, a rapsodului şi cântăreţului de biserică, de la Madona Dudu, Chiriţă Rozescu, acela care a ţinut să-şi mărturisească apartenenţa la filonul de inspiraţie populară, aşezând, alături de el, un carton cuprinzând versurile: "Lira mea e fluieraşul ciobănesc. Cât trăiesc, cu el cânt, cu el doinesc".

O evocare a Războiului pentru Independenţă a avut loc, la 28 februarie 1878, când armata română se întorcea, încununată de glorie, la Craiova, în drumul său spre Bucureşti. Cetăţenii oraşului nostru au făcut, atunci, o primire triumfală soldaţilor, întâmpinindu-i cu ovaţii nesfârşite şi cu florile bucuriei.

Momentul solemn craiovean al primirii trupelor victorioase coincide cu debutul literar al modestului poet popular, Chiriţă Rozescu, născut la 22 aprilie 1845 în comuna doljeană Negoieşti, dar stabilit, încă de copil, la Craiova. Este vorba despre primele sale încercări poetice, cuprinse într-un volum de versuri cu titlul **Fala Română**, apărut în 1878 şi dedicat vitejiei poporului nostru, care îşi cucerise, cu atâtea jertfe, independenţa chiar în acel an.

Una dintre poeziile cuprinse în acest volum, **Marşul Triumful românilor**, a fost transcrisă pe note chiar de către autor şi cântată în cor de peste o sută de persoane, la reîntoarcerea armatelor biruitoare, la Craiova. Un scurt fragment din această poezie poate oferi o imagine a caldului patriotism – de factură populară Alecsandri - Bolintineanu – chiar dacă mijloacele de expresie artistică ale poetului începător Chiriţă Rozescu sunt, uneori, naive, în felul altor poezii ocazionale ale rapsozilor vremii:

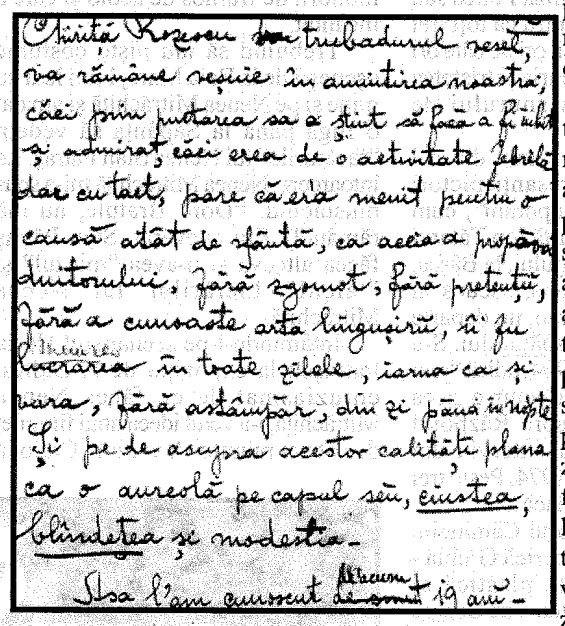
"Români, trompeta sună, sculaţi cu mic cu mare,

Armata noastră vine cu steagul tricolor,

Ea vine glorioasă din foc, de la hotare,

Aduceţi flori şi lauri, să-ncingem fruntea lor!"

Alte câteva volume de versuri şi frumoasa iniţiativă de a înfiinţa şi conduce un ziar la Craiova, "Coroana României" în 1880, sunt, tot atâtea mărturii ale activităţii neobosite, pe care Chiriţă Rozescu a desfăşurat-o, până în 1913, anul morţii sale. O singură notă scurtă, semnată de către Păun I. Bellu, într-o revistă bucureşteană, "Cultură", nr. 4/1912, precum şi o conferinţă, ţinută la Craiova de către profesorul I. Georgescu – Geoconst, au fixat în atenţia contemporanilor activitatea, de scriitor popular patriot şi cântăreţ al independenţei noastre, a lui Chiriţă Rozescu.


Chiriță Rozescu sau trubadurul vesel, va rămâne veșnic în amintirea noastră, căci prin purtarea sa a știut să facă a fi iubit și admirat, căci era de o activitate febrilă dar cu tact, pare că era menit pentru o cauză atât de sfântă, ca aceea a propăduitorului, fără zgomot, fără pretenții, fără a cunoaște arta lingușirii, îi fu lucrarea în toate zilele, iarna ca și vara, fără astâmpăr, din zi până în noapte. Și pe deasupra acestor calități plana ca o aureolă pe capul său, cinstea, blândețea și modestia.
Așa l-am cunoscut de acum 19 ani.

Reproducând şi câteva rânduri din mărturisirile profesorului I. Georgescu – Geoconst, putem întregi profilul personalităţii lui Chiriţă Rozescu, "trubadurul vesel", aureolat de "cinste, blândeţe şi modestie", calităţi care îl îndreptăţesc să ocupe un loc merituos printre rapsozii populari craioveni, din perioada Războiului nostru pentru Independenţă.

"Chiriţă Rozescu sau trubadurul vesel, va rămâne veşnic în amintirea noastră, căci prin purtarea sa a ştiut să facă a fi iubit şi admirat, căci era de o activitate febrilă dar cu tact, pare că era menit pentru o cauză atât de sfântă, ca aceea a propovăduitorului, fără zgomot, fără pretenţii, fără a cunoaşte arta liguşirii, îi fu lucrarea în toate zilele, iarna ca şi vara, fără astâmpăr, din zi până în noapte.

Şi pe deasupra acestor calităţi plana ca o aureolă pe capul său, *cinstea, blândeţea* şi modestia.

Aşa l-am cunoscut de acum 19 ani".

Rapsozii olteni, păstrătorii unor comori nebănuite

Minodora Melcioiu

Invazia violentă a kitsch-ului şi a influenţelor străine a deviat în ultima vreme gustul românului pentru folclor.

Aburită cu acorduri de manele, turcisme şi sârbisme, o parte (mai puţin cultivată)a degustătorilor de muzică populară a uitat cât de frumoase sunt doinele şi baladele noastre.

Oltenia, vatră de referinţă a cântecului popular, păstrează prin rapsozii ei, aceşti minunaţi interpreţi anonimi, tradiţia autentică a cântecului popular.

Festivalul rapsozilor olteni, organizat de Centrul Creaţiei Populare Dolj, este o replică viguroasă şi neiertătoare dată poluării îngrijorătoare a folclorului nostru. Chiar şi prin periodicitatea sa bianuală, în intervalul când nu are loc Festivalul "Maria Tănase" (în ultima vreme ţinut chiar mai rar, din lipsă de fonduri), această manifestare dă un puternic suport moral minunaţilor interpreţi anonimi care , aduşi pe scena Teatrului Naţional sau a Teatrului de Operă şi Operetă din Craiova, ne arată nouă, românilor, adevărata noastră identitate, punând în valoare comori etnofolclorice pe cale de dispariţie şi, uneori, nedescoperite încă.

Profesorul rapsod **Ilie Bartoş** din comuna Celaru nu mai este de mulţi ani un anonim. Cântând folclor autentic, din zona Romanaţi, încă din studenţie, Ilie Bartoş este de trei ori laureat, cu premiul întâi, la prestigioase festivaluri, are înregistrări radio cu cele mai bune orchestre de muzică populară şi participă permanent la emisiunile de folclor ale TVR.

Prin strădania lui, în urmă cu douăzeci de ani, a luat fiinţă la Celaru grupul folcloric bărbătesc "Brâuleţul", ce are în repertoriu numai muzică populară veche din zona pe care o reprezintă.

În paşi de brâu (jucând şi cântând pentru vameşi chiar pe puntea bacului) au trecut Dunărea de mai multe ori la Vidin sau Sofia unde au participat la prestigioase festivaluri internaţionale.

Taraful din Grecești este cel mai renumit în Dolj, cântecele sale fiind cunoscute în toată ţara şi preluate de solişti profesionişti. Cine n-a auzit de Niţu Voinescu, părintele spiritual al grupului şi de Ion Ploscaru (zis Bisturel) care mânuieşte cobza ca nimeni altul, alăturându-i şi vocea sa inconfundabilă!

Emilian şi Constantin Anoiu din Raznic, comuna Cernăteşti, păstrează tradiţia cântecului ţărănesc, autentic, pe care-l performează aşa cum l-au cules chiar şi la nunţile unde sunt poftiţi să cânte.

Şcoala de Artă "Cornetti" l-a ajutat pe Emilian să pătrundă secretul notelor muzicale şi să devină un bun clarinetist, dar, mai presus de toate, l-a făcut să preţuiască şi să valorifice marea noastră comoară:folclorul!

Constantina are multe cântăreţe îndrăgite, în special "cele trei Mării", dar ea nu imită pe nimeni, cântă cum îi zice sufletul şi simţirea "în momentul ăla".

Flori Ştefan din Sopot cântă la vioară şi vocal. Descoperit cu zeci de ani în urmă de doamna Emilia Comişel, are în repertoriu zeci de balade, între care Oroveanu, Voichiţă, Muscu, Ghiţă Cătănuţă, în mai multe variante, una mai valoroasă ca alta. Este, poate, ultimul mohican al baladei pe plaiurile Doljului.

Dada **Fira Dimulescu** din Gângiova a participat la mai multe ediţii ale Festivalului rapsozilor. Urechea muzicală perfectă a ajutat-o să reproducă imediat un cântec auzit pe la bătrânii satului. Viaţa nu i-a oferit numai bucurii, dar în cântec şi-a pus şi bucuria şi jalea trăirilor ei.

Dada Fira nu este foarte bătrână, ştie multe şi e o comoară încă nevalorificată deplin.

Ion Stăncele din Daneţi, zis Jane a lu' Fudulache al lu' Vâgă, poate cel mai subtil interpret al baladei oltenești, a plecat anul trecut în lumea celor fără dor. Viaţa sa a fost indispensabil legată de cântecul popular oltenesc, fără de care, spunea el, n-ar fi putut trăi. În ultimii ani de viaţă fusese lovit de o pareză; n-a mai putut cânta la chitară dar îşi asculta

Ioana Gurgui (Bârca) şi Ion Ploscaru (Grecești), pe scena Teatrului Naţional (1994)

vechile înregistrări şi, ca prin minune, până la moarte, şi-a revenit.

Nici **Ioana Gurgui** din Bârca nu mai este, a murit la 84 de ani şi pe la 82 spunea: "Sînt născută mai demult; anii...mi-e greu să-i zîc, da'să-i număr."

Născută într-o familie în care tatăl cânta la fluier, iar doina şi horele din bătrâni i-au fost alături pretutindeni, daica Ioana a fost o interpretă de excepţie. Din dragoste pentru muzică, ea a învăţat să cânte şi la caval.

Ion Stăvaru, zis al lu' Petrină, din satul Lişteava, comuna Ostroveni, este un virtuoz al viorii. Repertoriul său este cules de la toţi lăutarii vestiţi din zonă care se adunau la cârciuma tatălui său şi se întreceau în cântări.

Tot în Ostroveni există **taraful lui Iacobiţă**, în care Ion Costache Iacob cântă vocal şi la vioară iar fraţii Pîrciu, trei la număr, îl secondează la alte instrumente.

Ion (Nelu) Iovănescu din Cioroiaşi se trage dintr-o familie în care cântecul popular era pe deplin preţuit.

Nelu Petrache, bunicul, cânta la clarinet iar el, Nelu lu' Costică al lu' taica Neaţă, a încercat să cânte la un clarinet, cumpărat de tatăl său cu banii de pe trei care de grâu şi adus din Cehoslovacia, care, din păcate, a fost sfărâmat de roata unei trăsuri a boierului Cioroianu.

Atunci s-a apucat să cânte la fluier şi, în final, s-a oprit la caval.

A fost laureat şi la Festivalul "Maria Tănase" şi a reuşit, prin muncă şi pasiune, să devină cel mai bun cavalist al Olteniei.

Taraful Streaţă din Ohaba de Jos – Melineşti este unul de tip familial, compus din bătrânii Ion Streaţă şi soţia sa, Maria, Ionela, fiică şi Emil, ginere, precum şi nepotul Cosmin, elev la Liceul de Artă "Marin Sorescu".

Este cel mai valoros taraf, având în vedere şi repertoriul, absolut original, cât şi ideea de continuitate care l-a preocupat permanent pe starostele Ion.

Acestor minunaţi rapsozi li se adaugă **fraţii Didilă** din Sadova, **Tudor Gancea** din Daneţi, **Ion Pipoi** din Rudari, **Venus Iovănel** din Afumaţi şi, nu în ultimul rând, nea **Lache Cincă** şi **Elena Vizante** din Radomir, "descoperiri" mai noi ale Centrului Creaţiei Populare Dolj, care, cu puţin timp în urmă, i-a poftit la o întrecere în măiestria cântecului lor curat, cules de la izvoarele nesecate ale folclorului nostru, în cadrul Festivalului rapsozilor, ediţia a III-a.

Toţi aceşti minunaţi oameni, numiţi sau nenumiţi aici, sunt argumentul nostru în lupta împotriva "făcătorilor" şi stricătorilor folclorului românesc.

Director: Mihai Fifor

Redactor şef: Nicolae Mihai

Colegiul de redacţie: Minodora Melcioiu, Sebastian Corneanu, Nicolae Dumitru, Marian Nicolae

DTP: Antipa Croitoru

Centrul Creaţiei Populare Dolj, Calea Unirii, nr. 89, 1100, Craiova
Tel/fax: 051-124844

Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Dolj

Nenea Mitrăchiță

Gabriel Bratu

Când mi s-au cerut câteva rânduri care să amintească de Ghiță Mitrăchiță – de Nenea Mitrăchiță, m-am bucurat la fel dacă mi s-ar fi cerut să amintesc în câteva rânduri de Amza Pellea sau de Sabi Domozină, pentru că toți trei îmi sunt la fel de dragi și, ori de câte ori îmi amintesc de ei, bucuria și tristețea se-mpletesc aidoma șnurului de mărțișor.

Nenea Mitrăchiță, "unul din cei mai originali și interesanți pictori populari români contemporani", cum ne-o spune criticul de artă Ion Tătaru, s-a născut în inima Doljului, la Bârca, satul din câmpia olteană, ascuns în oceanul lanurilor de grâu, nu departe de apa molcomă a Desnățuiului. S-a născut la 29 februarie 1904, adică "mai sunt trei ani și bate suta", cum o zicea Nenea Mitrăchiță despre Războiul Independenței, într-un interviu din "România Liberă" din 1974. Peste trei ani, ar fi "bătut" suta, dacă....

Mă chemase directorul Căminului Cultural din Bârca- Tiberică Greblă - să văd cercul de artă plastică al Căminului, condus pe atunci de George Crăciunoiu. Atunci l-am cunoscut pe Ghiță Mitrăchiță - pe numele lui adevărat Dumitru Potbăniceanu, sau, mai bine zis Mitrache Potbăniceanu. Era în toamna anului 1968. Am văzut atunci, altceva decât ce se făcea în cercurile de artă plastică. Tablourile lui Nenea Mitrăchiță, povesteau ceva, redau întâmplări și, mai ales, întâmplări din istoria noastră. Ghiță Mitrăchiță făcea în imagini o cronică a evenimentelor istorice de-a lungul vremii; unul din tablouri ni-l arată pe Traian și Decebal. Ghiță Mitrăchiță făcea în imagini o cronică a întâmplărilor din zilele noastre, ne arăta ce se făptuiește în comuna lui, în Bârca lui.

Desenul lui simplu, dar convingător, cât mai aproape de realitate și chiar dacă era stângaci făcut, te convingea. Coloritul său, de o originalitate deosebită, care dă, pot spune, personalitate tabloului, face ca lucrările sale să aibă ceva de frescă, să ne arate că Ghiță Mitrăchiță are o inteligență și o imaginație care îl fac să fie altul decât confrații săi. Nu era școlit în ale picturii, nu intrase într-un muzeu și nici nu răsfoise albume cu reproduceri după picturile celebre, totul pornea din ființa lui, din inima lui, din mintea lui de țăran sănătos din câmpia olteană. Mulți l-au numit "pictor naiv", ca și pe ceilalți. De altfel, am fost și sunt împotriva acestui termen, la fel de nepotrivit ca și termenul de "pictor popular". Nu știu, pentru mine, toți sunt amatori de pictură și, la fel ca în cazul pictorilor profesioniști, unii sunt mai dotați, alții mai puțin.

În vara anului 1969 pregăteam expoziția județeană din cadrul celei de-a V-a Bienale de Artă Plastică a Amatorilor. Selecționasem patru lucrări care purtau semnătura Ghiță Mitrăchiță. Cineva, văzându-le pe panourile expoziției din sala "Cromatic", m-a făcut cu ou și cu oțet că am pus "chestiile alea", spunându-mi să le dau jos imediat. A venit juriul de la București, ca să selecționeze lucrările pentru Expoziția republicană de la sala "Dalles". Președinte era pictorul Constantin Piliuță, din comisie mai făcând parte pictorii Maria Popa și Vasile Savonea și criticul de artă Constantin Prut. Au văzut expoziția, au ales lucrările pentru București și apoi, le-am spus că vreau să le mai arăt ceva și le-am adus cei patru Mitrăchiță. Costică Piliuță a izbucnit zgomotos: "Ia uite, ai dracu' de olteni, ce surpriză ne fac!" Cel care-mi ordonase scoaterea lucrărilor din expoziție era de față și făcea fețe-fețe. Cele patru lucrări au plecat la București, Ghiță Mitrăchiță obținând un premiu. Acesta a fost începutul. Tot în anul 1969 a avut loc la Pitești ediția a II-a a Expoziției Naționale de Artă Naivă, unde Ghiță Mitrăchiță a fost prezent cu trei lucrări. În toamna lui 1969 Ghiță Mitrăchiță participă la a II-a trienală de Artă Naivă de la Bratislava. Anul următor, i-am organizat lui Nenea Mitrăchiță o "personală" la Slatina, expoziție care a fost o noutate pentru iubitorii de frumos de acolo și care a încântat.

Trebuind să iau niște costume oșenești de la Baia Mare, l-am luat cu mine și pe Nenea Mitrăchiță și am dat o fugă până la Săpânța să vedem "făcăturile" lui Nenea Stan Pătraș. La întoarcere, Nenea Mitrăchiță mi-a spus mustăcind: "Don' Bratule, nu mă rămâne!" Era adevărat. Stan Pătraș făcea altceva și n-avea "miezul" și "tâlcul" lucrărilor lui Nenea Mitrăchiță.

Întâlnindu-l pe scenaristul Horia Pătrașcu la expoziția de la Dalles, entuziasmat de ce făcea Nenea Mitrăchiță, i-a venit ideea unui filmuleț de câteva minute. A venit la Craiova

Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

și, împreună cu regretatul Radu Goncearov, care era "înarmat" cu un aparat de filmat Krasnogorsk pe 16 mm, am plecat spre Bârca. Ajunși la Nenea Mitrăchiță acasă, ne-am pus pe treabă. Nenea Mitrăchiță a început să povestească cum, cu ani în urmă, ducându-se la Craiova, la o nepoată, a văzut un tablou pictat. Era pentru prima oară când vedea un tablou. L-a privit mult, cu atenție și, cu un licăr de lumină în ochi a zis: "Pot și eu să fac!". Venit acasă a cumpărat niște "tuturigi" de doi lei și douăzeci de bani, adică niște acuarele pentru școlari și s-a pus pe treabă. Imprimam pe bandă de magnetofon spusele lui, iar Radu filma de zor. Pe fața lui Horia citeam bucuria. Îi plăcea. Nenea Mitrăchiță se ambalase și povestea cu patos. Se filma mereu, când, deodată, Nenea Mitrăchiță se oprește din povestit și spune: "Mă duc să dau la păsări!" și pleacă. Radu continuă să filmeze, pleacă după el în curte. Nenea Mitrăchiță - de parcă n-am fi fost și noi acolo- se duce la o ladă, ia într-o oală boabe de porumb și începe să le arunce păsărilor care năvăleau din toate colțurile curții. Radu filma în continuu. După ce a terminat cu "datul la păsări", ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic, Nenea Mitrăchiță își continuă povestirea: "...și atunci mi-a venit în gând să-l fac pe Mihai Viteazul cu călăul...". Radu filmează, în ochii lui Horia văd același licăr de bucurie. Târziu, se-nnoptase de-a binelea, eram cu o țuiculiță în față, Krasnogorskul lui Radu se odihnea în husa lui, iar Nenea Mitrăchiță povestea încă: "io, am fost și birjarul boierului și...".

Mergeam spre Craiova, era trecut de miezul nopții.

Horia ne reda cu entuziasm ziua pe care-o petrecusem împreună, alături de Nenea Mitrăchiță. La radio se transmitea un cântec al Mariei Lătărețu, iar stelele păreau puncte de condei pe tabla neagră a cerului.

Din arhiva Centrului Creației Populare Dolj

Filmul – într-o duminică dimineața din iulie 1970 – a fost prezentat de Televiziunea Română în cadrul emisiunii "Viața Satului" și a durat 12 minute. Secvența cu "datul la păsări" a fost formidabilă. În Bârca – și nu numai – Nenea Mitrăchiță devenise eroul, îl aflase lumea. Mi-a trimis o scrisoare în care-mi povestea cum este privit acum în sat și mă chema să vin la Bârca să bem o țuică și să-mi dea... o găină. În primăvara lui 1971, Nenea Mitrăchiță este prezent la expoziția artiștilor plastici amatori pe care am deschis-o la Deva. Tot în același timp, Ghiță Mitrăchiță obține încă un premiu la cea de-a VI-a Bienală a Artiștilor Plastici Amatori pentru lucrarea "1907". În septembrie din același an, la Livorno, în Italia, îl găsim pe Ghiță Mitrăchiță între cei douăzeci de expozanți. Îmi telefonează într-o zi Catinca Ralea de la Televiziunea Română și mă întreabă ce pot să spun despre Ghiță Mitrăchiță. Îi spun să vină la Craiova și-i va spune Ghiță Mitrăchiță despre Ghiță Mitrăchiță. A venit cu o echipă a Televiziunii și am ajuns împreună la Bârca. Nu vă pot spune cum a fermecat-o Nenea Mitrăchiță pe regretata Catinca, cum i-a povestit cu felul lui de-a povesti, hâtru și c-o "oltenească" d-aia de-a țăranului român pus pe șotii: "Doamnă, i-a zis, io fac și <făcături> de vorbe" și a început să vorbească "în poezie", adică în versuri, care, așa stângace cum erau, parcă îi dădeau un farmec și mai mare. Vă spun că era de-a dreptul nemaipomenit, avea o vervă și o bucurie în ce spunea, care au făcut-o pe Catinca să nu mai fie ea. I-a sărutat lui Nenea Mitrăchiță obrajii de zeci de ori și nu mai prididea sa-și arate încântarea.

Filmul a fost prezentat la o "oră de vârf" de Televiziunea Română , în cadrul Studioului "N", sub titlul "Pasiuni". Un film-portret făcut cu profesionalism desăvârșit, un adevărat film de artă.

În anul 1972 i-am organizat lui Nenea Mitrăchiță o expoziție de pictură la Galeriile din Piața Cosmonauților din București. La vernisaj au participat și criticii de artă Ion Frunzetti, Radu Ionescu și Ion Tătaru, precum și pictorița Ligia Macovei, soția arhitectului Pompiliu Macovei, ministrul culturii de atunci. N-a lipsit, bineînțeles, Catinca Ralea, venită împreună cu soțul ei, actorul Emanoil Petruț. Nenea Mitrăchiță, sărbătoritul, era în culmea fericirii, lume multă, reporteri, fotografi, camerele de luat vederi nu mai pridideau în jurul lui. Criticul de artă Adrian Stoica a spus că "obrajii personajelor lui Ghiță Mitrăchiță parcă sunt pictați cu pana înmuiată în vinul rubiniu al Olteniei".

Merită să vă povestesc ce s-a întâmplat apoi. După terminarea ceremoniei de deschidere a expoziției, Catinca și soțul ei, Emanoil Petruț, ne invită la o friptură și un spriț, undeva la un restaurant. Având timp berechet până la plecarea trenului am pornit-o spre restaurantul Ambasador. Când să intrăm în luxosul restaurant, Nenea Mitrăchiță s-a oprit, și-a dat jos bocancii pe care i-a pus într-o sacoșă și cu pălăria în mână, în ciorapi, a pășit cu sfială . Emanoil Petruț a izbucnit în plâns și a sărutat mâna lui Nenea Mitrăchiță, spunând: "Iată țăranul român, iată bunul simț al țăranului. Îți mulțumesc, moșule!". A fost o seară de vis, seară de care Nenea Mitrăchiță îmi amintea ori de câte ori ne întâlneam. Am adus apoi expoziția la Craiova, la Galeriile Cromatic, expunând și un alt amator, Gheorghe Negru.

În mai 1972 Nenea Mitrăchiță expune la Salonul Național al Pictorilor și Sculptorilor Populari de la București. În decembrie 1972 se organizează de către Consiliul Culturii o expoziție a artiștilor amatori cu caracter itinerant: București, Ploiești, Galați, Roman, Iași și Baia Mare, expoziție la care Ghiță Mitrăchiță participă cu trei lucrări.

În martie 1973, i-am organizat la revista "Ramuri" o expoziție împreună cu un alt amator oltean, Ion Burticală din Leu. Ghiță Mitrăchiță primește un nou premiu în mai 1973, la cea de-a V-a Expoziție Națională de Artă Naivă de la Pitești. Este invitat la cea de-a doua expoziție de la Lugano, unde expune două lucrări. În anul 1974 a participat la expoziția de la Pro Arte Morges din Elveția. Expune apoi patru lucrări la cea de-a VI-a Republicană de Artă Naivă de la Pitești. Tot în același an, are o expoziție personală la Galeriile "Cromatic". În septembrie, expune șase lucrări la Mannheim, în Germania. În octombrie, la Festivalul Cinecluburilor, în faza finală, este prezentat filmul "Culorile Pământului", realizat de Paul Șarpe, un poem documentar după tablourile artistului. În același an, în noiembrie, Ghiță Mitrăchiță este prezent la expoziția de artă naivă, deschisă la Buenos Aires și apoi la expoziția de la Mainz, din Germania, expoziție care apoi a fost deschisă și la Mannheim.

Vreau să vă spun că Nenea Mitrăchiță a participat de nenumărate ori și la întâlniri literare cu "cimilituri" și "ziceri" în versuri unde a încântat, cucerind auditoriul.

Odată cu plecarea lui "dincolo", a dispărut și cercul de artă plastică din Bârca, al cărui suflet era, dar a dispărut și o legendă, Ghiță Mitrăchiță, cel dăruit pasiunii sale cu toată ființa, dăruit "făcăturilor" lui. De dimineața până seara târziu, era în fața șevaletului său, cu frământările sale, cu gândurile sale, cu pensulele și culorile sale.

O serie de lucrări, câteva zeci bune, semnate Ghiță Mitrăchiță se află astăzi în colecții și muzee din țară și din străinătate, tablourile lui Ghiță Mitrăchiță fiind apreciate și bucurându-se de critica de specialitate, care a văzut în el un fenomen.

Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Dolj